PAVEL
FLORENSKI



Iconostasul

Coperta colecției și viziunea grafică
Doina DUMITRESCU

Coperta 1: Iconostas în lemn (sec. XVI-XVII) — Muzeul Bizantin, Atena

Traducerea a fost făcută după originalul din limba rusă
Cartea. ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ - СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ - I -
СТАТЬИ ПО ИСКУССТВУ
YMCA-PRESS, Paris, 1985

ISBN 973-96387-7-5

PAVEL FLORENSKI

Iconostasul

Traducere și cronologie

Boris BUZILĂ

FUNDAȚIA ANASTASIA
1994

Despre părintele Pavel Florenski

Zilele acestea am primit confirmarea știrii morții marelui teolog și gânditor rus, părintele Pavel Florenski. El a încetat din viață în insula Solovki, după zece ani de surghiun în îndepărtatele ținuturi ale Siberiei Orientale, care se întind până la Marea Albă.

Dintre toți cei care mi-au fost contemporani și pe care mi-a fost hărăzit să-i întâlnesc în decursul îndelungatei mele vieți, el este cel mai mare; și nu poate fi crimă mai oribilă decât a celor ce au ridicat mâna asupra lui, osândindu-l la ceva mai rău decât orice tortură: un exil lung și chinuitor și o moarte lentă. A plecat dintre cei vii, luminat de o aureolă care îl așează deasupra muceniciei, ca mărturisitor al numelui lui Hristos, în timpul prigoanei antihriștilor. De aceea moartea aceasta îmi umple sufletul nu numai de o cutremurătoare durere, ca pentru unul dintre cele mai întunecate evenimente ale tragediei rusești, ci și de bucuria unei biruințe duhovnicești. Una dintre acelea despre care vorbește Văzătorul de Taine: „Fericiți cei morți, cei ce de acum mor întru Domnul! Da, grăiește Domnul, odihnească-se de ostenelele lor, căci faptele vin după ei“ (Apoc. 14, 13).

Îmi este sortit aici, pe pământ străin, să depun mărturie în fața celor ce nu-l cunosc despre măreția și frumusețea chipului său duhovnicesc. Dar niciodată nu m-am simțit atât de neputincios în fața cuvintelor așa cum mă simt acum, asumându-mi această obligație. Părintele Pavel a fost pentru mine nu numai o manifestare a genialității, dar și o operă de artă, atât de minunat și de armonios îi era chipul. Ar fi nevoie de cuvântul, de penelul sau de dalta unui mare artist, pentru ca lumea să-l poată cunoaște. Spunând aceasta mă gândesc că el nu s-a mulțumit doar cu darurile cu care venea de la natură, ci s-a modelat el însuși ca operă de artă spirituală, fiind înzestrat pentru așa ceva

cu o desăvârşită subtilitate a gustului artistic şi spiritual. Trăsăturile sale exterioare sunt întipărite în cunoscutul tablou al lui Nesterov[2]. O linişte binecuvântată şi o lumină, un chip ca de fiinţă cerească, dar care rămâne, în acelaşi timp, un fiu al pământului, a cărui forţă de gravitaţie a cunoscut-o şi a depăşit-o. Nu era în el nimic idilic, naiv, primitiv; se putea spune şi despre el că: „Nu deştepta furtunile adormite sub care freamătă haosul“[3]. Dar el iubea şi pământul în care se născuse, ca pe o maică a tuturor oamenilor, Demetra anticilor, iubindu-l şi cântându-l şi ca pământ al lui Dumnezeu, preacurat şi preabinecuvântat, faţă de care nutrea o adâncă veneraţie. (A se vedea dedicaţia pe *Stâlpul şi Temelia Adevărului*: „Atotînmiresmatului şi Prea Curatului Nume al Fecioarei şi Maicii“)[4].

După înfăţişarea exterioară, avea mai degrabă o fire delicată şi fragilă, deşi era înzestrat cu mare rezistenţă şi putere de muncă dobândite, în parte, şi printr-un imens antrenament ascetic. Am fost martorul acestei autodiscipline ascetice ca şi al izbânzii în munca ştiinţifică; petrecea nopţi întregi lucrând, ducându-se să se culce abia pe la 3-4 după miezul nopţii şi, cu toate acestea, îşi păstra prospeţimea minţii; lucruri asemănătoare se pot spune şi despre regimul lui alimentar. Toate acestea nu erau doar glasul stihiei sale spirituale, ci rezultatul unei voinţe de fier şi al stăpânirii de sine. Slab de la natură, în anii când l-am cunoscut (de la despărţirea noastră s-au scurs — vai ! — 25 de ani) nu se îmbolnăvise niciodată, din câte îmi amintesc, ducând o viaţă plină de privaţiuni ascetice.

Când apărea undeva, părintele Pavel atrăgea dintr-o dată atenţia, cel puţin celor ce ştiau să vadă, aceasta întâmplându-se atât înainte de a fi fost preoţit, cât mai ales după aceea. Avea pe chip ceva oriental şi nerus (mama sa era armeancă). Din punct de vedere spiritual, eu vedeam în el, înainte de toate, un elin din Antichitate şi, în acelaşi timp, un egiptean. Purta în fiinţa sa amândouă aceste stihii spirituale, fiind parcă revelaţia vie a acestora. Chipul său, profilul, aspectul feţei, conformaţia buzelor şi a nasului aveau ceva din înfăţişarea lui Leonardo da Vinci, ceva ce sărea în ochi întotdeauna, dar, în acelaşi timp, şi ceva din... Gogol. Ţin minte că vreo câţiva dintre cei ce îl cunoşteam, fiind de faţă la dezvelirea monumentului lui Gogol de la Moscova (Vladimir Ern, Andrei Belâi ş.a.), privindu-l, după ce a căzut pânza care îl acoperea, am exclamat: „Pavluşa !“ (Aşa îi spuneau prietenii de o vârstă cu el, colegi de

şcoală de la gimnaziul din Tiflis, ambii dispăruţi dintre noi astăzi, V.T. Ern şi părintele Aleksandr Elceaninov). Având această înfăţişare, pe lângă care nu puteai trece nepăsător, nu se arăta niciodată arogant sau provocator.

Acelaşi lucru şi despre glasul lui. Cunoscându-l, îţi veneau, fără să vrei, pe buze, cuvintele lui Shakespeare (Hamlet despre Ofelia): avea o voce delicată şi dulce, de un farmec deosebit (cuvinte ce pot fi aplicate şi unui bărbat, nu numai unei femei). În această voce vibra însă şi tăria metalului, atunci când trebuia. Impresia generală pe care ţi-o lăsa părintele Pavel era aceea de forţă, forţa genialităţii primordiale a unei personalităţi, căreia i s-a dat o existenţă aparte şi o independenţă pe măsură, dar care şi-a păstrat deplina simplitate şi naturaleţe, fără nici o poză lăuntrică sau exterioară, acestea nefiind altceva decât semnul unei neputinţe interioare. Aceleaşi caracteristici aveau să se manifeste şi pe parcursul dezvoltării spirituale şi al definirii de sine a părintelui Pavel. Putem afirma, într-un anumit sens, că părintele Pavel s-a construit pe sine, urmându-şi propriul drum.

S-a născut şi a crescut într-o familie de intelectuali (tatăl său era un inginer instruit); a fost educat în atmosfera lui Beethoven şi Goethe, fără să primească însă şi o educaţie religioasă. După terminarea gimnaziului, în timpul căruia uimea dascălii cu aptitudinile sale în domeniul matematicii, vădind, încă de pe atunci, însuşiri de cercetător, a intrat la facultatea de matematică a Universităţii din Moscova; la terminarea acesteia a fost reţinut la o catedră de matematică. (Mult timp, fizicienii şi matematicienii moscoviţi aveau să nu-l uite pe înzestratul student). Dar, în loc să urmeze această cale, părintele Pavel, schimbându-şi radical cursul vieţii, intră la Academia Teologică din Moscova (la Mănăstirea Sfintei Treimi a Prea Cuviosului Serghie) asumându-şi drept „ascultare“ o nouă activitate ştiinţifică — cea teologică — şi, în acelaşi timp, calea nevoinţelor duhovniceşti. N-aş şti să spun cu exactitate când şi cum s-a produs în el această transformare religioasă; eu l-am cunoscut după ce ea avusese loc.

Ca om de ştiinţă, părintele Pavel te frapa întotdeauna prin stăpânirea deplină a subiectului. Străin fiind de orice diletantism, şi prin interesul arătat diferitelor ştiinţe, se dovedea un rar şi excepţional spirit universal, a cărui măsură nu poate fi stabilită, în absenţa datelor complete. În această privinţă, el ne aduce aminte de titanii Renaşterii: de Leonardo da Vinci şi de alţii,

poate şi de Pascal, iar dintre ruşi, cel mai mult de V.V. Bolotov. Aflăm în el un matematician, un fizician, un teolog, un filolog, un istoric al religiilor, un poet, un cunoscător şi admirator al artelor, un mistic profund. În ultimii ani, înainte de deportare, părintele Pavel preda la Moscova lecţii de electricitate şi de teoria perspectivei. Se spune că şi în timpul deportării pe insula Solovki, curiozitatea veşnic trează a minţii sale îşi găsise un obiect de studiu în algele marine. Neavând posibilitatea să verific acest lucru, l-am putea considera de domeniul mitului, al unuia apărut firesc, în preajma unei personalităţi mitice şi ea. Şi tot acest belşug de daruri — şi, desigur, de realizări — avea să rămână ascuns, poate chiar înmormântat de barbarie, de năvălirea hunilor peste sufletele pământului rusesc, strivit de tăvălugul „puterii sovietice“ împreună cu milioane de vieţi omeneşti.

Nu cunosc ce-a mai rămas din moştenirea sa ştiinţifică şi literară; ştiu însă că în anii vieţii noastre comune, adică în urmă cu un sfert de veac, avea pe masa de lucru câteva studii terminate (despre nume şi schimbările de nume, cursuri de filosofie şi teologie, lucrări de matematică etc.). În general, nu se arăta prea interesat de publicarea lor. Eu cred însă că *Stâlpul şi Temelia Adevărului* — cartea care, pe bună dreptate, a făcut ca numele său să rămână glorios în teologie — este doar o lucrare de tinereţe, că nu reprezintă câtuşi de puţin ultimul şi singurul său cuvânt din tot ce a luat cu sine în pierdutul său mormânt. Dar, în lumea creaţiei, nimic din ceea ce este valoare spirituală autentică nu piere, chiar dacă, aici pe pământ, se pierde; „faptele lor vin cu ei“, iar seminţele care n-au apucat să rodească aici rodesc în cealaltă lume. Totuşi, tot ce se poate spune despre excepţionala înzestrare ştiinţifică a părintelui Pavel, despre originalitatea gândirii sale care îi permitea să aibă întotdeauna un cuvânt de spus, cu valoare de revelaţie în orice problemă, rămâne de ordin secundar şi neimportant în raport cu esenţialul. Centrul spiritual al personalităţii sale, soarele de la care primeau lumină toate darurile sale era preoţia.

V.V. Rozanov[5] care, după ce l-a cunoscut pe părintele Pavel, n-a mai fost în stare să se despartă de el, ca de un izvor de apă vie (ştiu că părintele Pavel păstra o vastă şi foarte importantă — prin conţinut — corespondenţă cu el, în care plonjau amândoi în adâncurile mistice ale „problemei evreieşti“) mi-a scris odată despre el o scrisoare absolut genială prin forţă şi expresivitate; nu ştiu dacă se va fi păstrat la Moscova. Îmi amintesc din ea un singur cuvânt; dorind să-l cuprindă într-o definiţie esenţială, V.V. Rozanov spunea: el este

iereus (chiar aşa scria, greceşte), **preot**. O definiţie absolut exactă. Preoţia părintelui Pavel, ca şi întreaga lui viaţă (dincolo de ceea ce i s-a tras de la furia satanică anticreştină) reprezenta modul său de a se autodetermina care, privit din afară, părea intrat în contradicţie cu circumstanţele în care îl plasase viaţa. Dar să îmbrace sutana, o asemenea nebunie nu i-ar fi trecut prin minte nimănui: nici tatălui său, inginerul, nici profesorilor de la gimnaziu şi de la universitate. Ea nu decurgea obligatoriu nici din intrarea în Academia Teologică, dar se vede că spre aceasta l-a dus glasul lăuntric, alegerea şi vocaţia sa.

O alegere care nu găsise alte pilde în istoria inteligheniţei ruseşti. În societatea rusă, în general, se cunoşteau cazuri izolate de îmbrăţişare a carierei preoţeşti legate de trecerea la catolicism, în lumea aristocratică şi mondenă, contaminată de „convertită“, nu însă la mujicii pravoslavnici, cu popii lor îmbrăcaţi în grosolane anterie de şiac. Putem spune că părintele Pavel, prin exemplul său, a fost cel dintâi care a deschis o asemenea cale, în zilele noastre, tocmai pentru inteligheniţia rusă căreia, din punct de vedere istoric, îi aparţinea totuşi, deşi întotdeauna s-a simţit liber de „intelectualism“ şi s-a aflat în luptă cu el.

Prin hirotonia sa, a lansat, de bună seamă, o provocare la adresa acestei intelectualităţi, fără să se gândească însă la aşa ceva. Au prins a merge pe acelaşi drum, urmându-i părintelui Pavel, şi alţi oameni cunoscuţi prin structura lor spirituală şi culturală aparte. Ei merg cu el şi în urma lui, fie că-şi dau sau nu seama că o fac. Până acum, preoţia era la noi ereditară, un apanaj al sângelui de „levit“, legată de un anumit mod de viaţă şi de un profil psihologic aparte, dar în părintele Pavel şi-au dat întâlnire şi s-au contopit tradiţia culturală şi cea bisericească, Atena şi Ierusalimul; iar această sinteză organică este ea însăşi un fapt de importanţă istoric-bisericească.

Ce căuta părintele Pavel în preoţie? Nu era o chemare spre pastoraţie şi omiletică, deşi se înţelege că nu se dădea în lături nici de la aşa ceva. Îl atrăgea în primul rând şi mai presus de toate să stea înaintea prestolului Domnului, adică slujirea liturgic-euharistică. La început, părintele Pavel s-a străduit să obţină o parohie la ţară, lângă Serghiev Posad[6] pentru ca, în acest fel, să îmbine preoţia la ţară cu profesoratul la Academia Teologică, unde i se încredinţase catedra de Filosofie spiritualistă (rutina s-a dovedit şi aici mai puternică

decât esența lucrurilor, părintele Pavel fiind ținut departe de catedrele pur teologice); ulterior, a primit un mic paraclis care aparținea Societății de Cruce Roșie din Serghiev Posad — se înțelege, înainte de 1918 — după care nu a mai slujit niciodată într-un loc stabil. Mai devreme sau mai târziu, slujirea preoțească avea să se întrerupă. Cu toate acestea, Moscova bolșevică îl mai ține minte prezentând, în conferințe publice, subiecte științifice, în reverendă și cu crucea pe piept. N-aș putea preciza la ce dată a fost hirotonit, cred că în jurul anului 1910. Cu puțin timp înainte de hirotonie, s-a căsătorit — eveniment cu totul neașteptat pentru apropiații săi. Cu toate că drumul său ascetic îl condusese inițial spre monahism, mai târziu asceza mănăstirească avea să se transforme în asceză în familie. A devenit cap de familie, tatăl afectuos și grijuliu al câtorva copii. Despărțirea de ei și grija de soarta lor a fost, de bună seamă, o grea cruce a exilului său. Hotărându-se pentru hirotonie, părintele Pavel a trebuit să treacă peste acel obstacol care era pentru noi, „intelectualii" care ne întorseserăm la Biserică, dependența acesteia față de Stat, cezaro-papismul. Adept al autohtonismului prin excelență, fără a ține seama de obârșia sa nerusă, sau chiar în pofida ei, părintele Pavel era — sau, mai bine zis, ar fi vrut să fie — și din punct de vedere politic un conservator, deși acest lucru se îmbina la el cu sentimentul apocaliptic și eshatologic al vieții, „căci nu avem aici cetate stătătoare, ci o căutăm pe aceea ce va să fie". În timp ce întreaga țară era cuprinsă de delirul revoluției, și când și în mediile bisericești apăreau, unele după altele, deși cu o durată efemeră, organizații religioase și politice, părintele Pavel nu le lua în seamă, fie din indiferența față de tot ce ținea de cele pământești, fie pentru că glasul eternității răsuna în el mai puternic decât chemările timpului. Mișcarea numită „Biserica Nouă" din rândurile clerului rus, transformată ulterior în „Biserica vie", n-a găsit nici un ecou la părintele Pavel, oricât de mult îl nemulțumea osificarea vieții noastre bisericești. Creștinismul lui n-a fost nici „social", deși încă de pe atunci, în jurul lui, apăruseră curente de acest fel. O asemenea conduită însă, putea fi considerată, mai puțin decât orice, ca derivând din instinctul de conservare; era doar o pojghiță superficială care ascundea combustia intensă a unui foc spiritual, deși această ardere nu se lăsa percepută decât prin lumina lină pe care o iradia. De aceea n-a fost zguduit nici de schimbarea raporturilor dintre Biserică și stat de după revoluție.

El rămânea mereu liber față de stat, de la care n-a așteptat nimic, nici înainte, nici după revoluție, străin fiind de orice slugărnicie, atât de jos în sus, în

fața stăpânirii, cât și de sus în jos. Se poate spune, oricât de paradoxal ar pă-
rea, că părintele Pavel a trecut prin întreaga, catastrofala noastră epocă, de
parcă, sufletește, nici n-ar fi luat-o în seamă, ignorând aparențele ei revoluțio-
nare. Această indiferență se exprimă și în loialitatea lui, în „supunerea față de
orice stăpânire", în mod paradoxal, chiar și față de cea care ținea și Biserica
sub cnut. Dar atunci când spunem acest lucru, trebuie să luăm în considerare
măsura dragostei de libertate a celui care știa, în chip inteligent, nu doar să
„asculte" de stăpânire, dar și să nu i se „supună" în ceea ce considera a fi esen-
țial și de maximă importanță.

Devenit preot și asumându-și cu toată răspunderea disciplina ierarhică și
canonică, părintele Pavel a rămas liber și străin față de supunerea oarbă, care
nu presupunea vreo îndatorire de conștiință, ca și față de considerarea autori-
tății ca infailibilă. Și-a păstrat această libertate și în teologhisirea sa, impreg-
nată organic de duh bisericesc, sorbindu-și inspirația din Altar. N-a apucat
timpul prigoanei directe împotriva sofiologiei, care avea să se dezlănțuie mai
târziu, dar ar fi fost, de bună seamă, gata să se implice de partea ei, asumân-
du-și toate consecințele[7].

Când au început persecuțiile împotriva celor ce cinsteau Numele lui Dum-
nezeu (onomatodocșii), părintele Pavel și-a pus la dispoziție forța sa teologică
pentru susținerea acestei mișcări, slabă din punct de vedere teologic, dar
corectă din punct de vedere mistic.

Era netemător atunci când era vorba de cele ale spiritului și aș putea să
confirm acest lucru pe baza unor date biografice. Lui i se putea aplica întru
totul expresia nemțească: „nur für schwinderlfreie möglich"; a rămas *schwin-*
derlfreie în preoția sa. Caracteristic pentru el era că nu-l întâlneai doar în chilia
Avvei Isidor, la stareții[8] pustiului, Zosima sau la Episcopul Antonie, care trăia
retras la mănăstirea Donskaia, ci și în diferite case ale „Florenței" noastre
moscovite, din vremea aceea, la scriitori și poeți; chiar și acolo unde te aștep-
tai mai puțin să-l găsești, apărea ca oaspete dorit și interlocutor de noapte...
Riguros om al Bisericii și al rânduielilor liturgice, rămânea cu desăvârșire li-
ber de orice bigotism și de stilul „popesc", știind să se intereseze de ceea ce
era esențial. De aceea nu și-a găsit un loc adecvat nici în mediul academic, cu
atmosfera lui specifică.

Rămânând departe de „modernismul" teologic, adică de raționalismul
aplicat teologiei, nu îl lăsa indiferent raționalismul în sensul propriu, autentic

al cuvântului, recunoscând că fiecare epocă istorică nu are doar dreptul la existență, ci și o lege a existenței sale, că reclamă exigențe specifice pentru a putea fi receptată creator, astfel încât fidelitatea față de tradiție să nu devină un conservatorism al stagnării. După ce guvernul sovietic a închis academiile teologice, eu, împreună cu părintele Pavel, intenționam să punem la cale proiectul de organizare a unei noi academii „religioase și filosofice", cu un program modificat și lărgit, căutând în acest scop resursele materiale necesare. Dar viața avea să răspundă în felul său, cu brutalitate, acestor proiecte; pentru părintele Pavel, răspunsul a însemnat întemnițarea, încununată cu un sfârșit de mărturisitor al credinței; pentru mine, surghiunul de-o viață întreagă printre străini. În acest fel s-au arătat căile și poruncile iconomiei dumnezeiești. Dar, în ceea ce am început să facem aici, la Paris, adunând ruinele culturale ale vieții rusești, sunt îndemnat să văd, firește nu întru totul, o proiecție, oricât de slabă, a planurilor noastre moscovite; iar în ceea ce a început să se numească „școala teologică de la Paris" sunt îndemnat să constat începuturi înrudite cu proiectele inspirate ale părintelui Pavel, părtășia lui duhovnicească cu ce facem noi aici. Totuși, gândirea nu poate înflori și rodi pe deplin decât pe pământul natal, sub soarele patriei, și tot ceea ce este rupt de acest pământ nu este decât plantă de seră care, chiar dacă crește, tânjește și se chircește. Părintele Pavel avea un mod organic de a simți patria. Născut în Caucaz, și-a găsit pământul făgăduinței la Lavra Sfintei Treimi a Prea Cuviosului Serghie, iubindu-i fiecare palmă de pământ, fiecare arbore, fiecare floare, vara și iarna, primăvara și toamna. Nu sunt în stare să redau în cuvinte acel sentiment al patriei — Rusia cu destinul ei măreț și puternic, cu toate păcatele și căderile ei și cu toate chinurile prin care i-a fost dat să treacă — așa cum îl resimțea părintele Pavel. Și este de înțeles de ce n-a plecat în străinătate, unde l-ar fi așteptat, desigur, un strălucit viitor științific și, de bună seamă, gloria mondială care, pentru el, pare-se că nu conta. Știa, bineînțeles, ce îl putea aștepta — nu putea să nu știe — prea mult se vorbea în tot locul despre ce se întâmpla în țară, de la bestiala asasinare a familiei imperiale, până la nenumăratele victime ale violenței puterii. Viața părea să-i fi propus a alege între Solovki și Paris, iar el a ales... patria, chiar dacă aceasta a însemnat insula Solovki, fiindcă voia să împărtășească până la capăt destinul poporului său. Părintele Pavel nu putea și nu voia, în mod organic, să devină emigrant, în sensul unei

rupturi consimțite sau întâmplătoare cu patria, el însuși și soarta sa identificându-se cu măreția și gloria Rusiei, dar și cu cea mai mare crimă a acesteia.

A trecut un sfert de veac de când ne-am despărțit, ieșind dintr-o biserică moscovită, după ce slujiserăm împreună ultima noastră Liturghie. Tot ce am spus mai înainte despre el sunt doar impresii din primele decenii ale acestui secol, dintr-un trecut îndepărtat. Cu toate acestea, n-aș putea spune că m-am simțit departe de persoana sa, în anii care au urmat, fiindcă mi-a rămas în suflet, pentru totdeauna, figura sa, parcă turnată în bronz, asemenea unui monument. Dar, să vorbesc despre el, fără a-l vedea și fără a-i simți direct prezența, îmi este peste puteri.

Pentru a putea vorbi despre un geniu, care este de fapt o minune a naturii, ar trebui să fii tu însuți ca el sau cel puțin să poți să-i redai figura prin capacitatea de a te transpune în lumea trăirilor sale. Să sperăm că se vor găsi unii care vor strânge laolaltă prețioasele fărâme de amintiri rămase despre el din sfertul de veac care a trecut, deși se vor afla și ei în fața unui obstacol insurmontabil: adevărata operă a părintelui Pavel nu sunt cărțile pe care le-a scris, gândurile sau cuvintele sale, ci el însuși, întreaga sa viață, trecută ireversibil din veacul acesta în cel viitor. Și numai cei ce cred și știu că o viață închinată creației se prelungește și dincolo de mormânt, că abia aflându-te dincolo poți lua parte la viața de aici, doar aceștia nutresc speranța creștinească a revederii în patria eternă, într-o Rusie în care nu poți intra decât cu mintea, din veacul viitor, în care nu piere nimic din ceea ce este cu adevărat de preț, ci se înmulțește, și unde faptele drepților vin după ei...

Am în față un obiect — amintire în care văd prefigurarea evenimentelor și faptelor ce aveau să vină. Este portretul pe care ni l-a făcut prietenul nostru comun, M.V. Nesterov (și el a plecat din această viață anul acesta), într-o seară de mai a anului 1917, în grădinița de lângă casa părintelui Pavel. Artistul n-a dorit să înfățișeze doar doi prieteni, pictați de un al treilea, ci să prezinte o viziune spirituală a epocii. Ambele figuri par să exprime, în intenția artistului, înțelegerea aceleiași realități, dar fiecare în felul său: una, ca o viziune de coșmar, cealaltă, cu împăcare, cu bucuria depășirii tuturor dificultăților. Pictorul însuși a stat, inițial, în cumpănă, dacă își avea sau nu locul acolo prima figură, așa încât a încercat să o modifice, înlocuind expresia de oroare cu una idilică, tragedia cu starea de beatitudine. Dar această substituire a apărut îndată

ca un fals insuportabil, aşa încât artistul a trebuit să revină la prima versiune. În schimb, nu i-au trebuit multe căutări ca să găsească chipul părintelui Pavel, care i-a reuşit dintr-o dată; avea o expresivitate care vorbea de la sine, atât din punct de vedere artistic, cât şi spiritual, aşa încât n-a fost nevoie de nici o transfigurare. Era aceasta o premoniţie a celor două ipostaze ale apocalipsei ruseşti, de o parte şi de cealaltă a existenţei noastre pământeşti: primul chip în luptă şi în tulburare (aveam în minte atunci chiar soarta prietenului meu), celălalt, într-o plenitudine biruitoare, aşa cum îl pot contempla şi acum... Şi cum şi-a găsit locul odihnei sale...

Aşa ne învaţă credinţa creştină, aceasta este nădejdea creştinilor.

Mi se pare că, într-un fel, pentru cei ce l-au cunoscut şi l-au iubit, lumea este acum pustie, a devenit mai tristă şi mai posomorâtă şi că îl cheamă înapoi din lumea celor duşi.

„M-am uitat — zice văzătorul de Taine — şi iată, mulţime multă pe care nimeni nu putea s-o numere... stând înaintea tronului şi înaintea Mielului, îmbrăcaţi în veşminte albe şi având în mâini ramuri de finic... Aceştia sunt cei ce vin din strâmtoarea cea mare... Pentru aceea sunt înaintea tronului lui Dumnezeu şi Îi slujesc ziua şi noaptea în templul Lui... Şi Dumnezeu va şterge orice lacrimă din ochii lor..." (Apoc. 7, 9-17).

Avem credinţa că în ceata lor se află şi iereul lui Dumnezeu, Pavel, mucenic şi mărturisitor al Numelui lui Hristos.

Protoiereu Serghei Bulgakov
martie-aprilie 1943

Cronologie

1882

9/22 ianuarie. Se naşte Pavel Florenski, lângă staţia Evlah a căii ferate transcaucaziene din gubernia Elisavetopol, în familia inginerului constructor de drumuri Aleksandr Ivanovici Florenski (1850-1908).

„În localitatea mea natală, Evlah, viaţa de stepă, dăruită din belşug cu bogăţii naturale şi cu o prisositoare luxurianţă a peisajului, stătea ca prinsă în chingi între doi masivi muntoşi, acoperiţi cu zăpadă... M-am format în ambianţa acestei dualităţi a naturii şi înclin să văd în ea expresia concretă a propriei mele dualităţi, în care nordul şi sudul, moştenirea istorică mai veche şi mai nouă pe care o am în sânge, stau faţă în faţă, într-o tensionată dihotomie, refuzându-şi nu doar fuziunea, ci dimpotrivă, înverşunându-se unul împotriva altuia pentru a-şi asigura o şi mai mare independenţă".

(Citatele sunt luate din *Autobiografie*, 1927).

„Neamul (Florenski) s-a distins întotdeauna prin respectarea principiilor în activitatea ştiinţifică şi în cea de organizare"...

„Bunicul meu, Ivan, a fost fiu de preot. A terminat strălucit seminarul, a fost trimis la Academie, dar acolo s-a răzgândit, din dragoste pentru ştiinţă, ducându-se la Academia Militară de Medicină. Uneori îmi trece prin minte că în această abandonare a tradiţiei preoţeşti de familie de dragul ştiinţei se află proton pseudos al întregului nostru neam şi că atâta timp cât nu ne vom întoarce la preoţie, Dumnezeu ne va urmări şi ne va zădărnici cele mai bune intenţii".

Mama — Olga Pavlovna Saparian (1859-1951) era de origine și de confesiune armeană. „Am moștenit de la neamul mamei frumusețea și simțul concretului".
16/28 octombrie. Primește botezul în biserica *Sf.* David-Mtațmindi din Tiflis. În afară de Pavel, au mai fost șase copii în familie: Iulia (medic psihiatru), Alexandru (geolog), Olga (pictoriță), Elisaveta (pictoriță), Andrei (inginer) și Raisa (pictoriță).
„Copilăria mi-am petrecut-o mai întâi la Tiflis și Batumi, unde tata a construit o arteră militară Batumi-Abalțân și apoi din nou la Tiflis".

1893

Pavel Florenski își începe studiile la Gimnaziul nr. 2 din Tiflis, în aceeași clasă cu Vladimir Ern, Aleksandr Elceaninov și David Burliuk. M. Karpovici, fost elev al aceluiași gimnaziu, își amintește de Pavel ca de un tânăr timid, tăcut, cufundat în sine.
„În ceea ce privește dezvoltarea mea intelectuală, un răspuns formal exact, ar fi pe de-a-ntregul eronat. Aproape tot ce am acumulat în plan intelectual nu provine de la școală, aș putea spune chiar că m-am instruit în pofida ei. Foarte mult îi sunt dator tatei. Dar cel mai mult am învățat de la natură, în mijlocul căreia căutam mereu să mă retrag după ce îmi făceam la repezeală lecțiile. Aici desenam, fotografiam, învățam. Făceam observații cu caracter geologic, meteorologic etc., bazate pe fizică. Deseori citeam și scriam tot în natură. Pasiunea de a cunoaște îmi «înghițea» toată atenția și tot timpul. Când eram mic, făceam singur exerciții de fizică și cred că o parte din rezultatele mele de atunci și-au păstrat o oarecare importanță până astăzi. Gimnaziul mi-a dat foarte puțin, doar cunoașterea limbilor clasice, pe care o prețuiesc foarte mult dar, ținând seama de timpul irosit pentru studiul acestora, el putea fi mult mai temeinic. Aveam, firește, un sistem de lectură, nu unul abstract, ci unul creat de viața însăși. Îmi dădeam seama instinctiv ce-mi trebuie și ce nu; nu am nici un motiv să-mi pară rău de ceea ce am ales. Dar mult din ceea ce îmi era necesar și din ceea ce căutam, mi-a rămas inaccesibil, fiindcă trăiam în provincie".

1899

Iunie. Pavel Florenski absolvă primul gimnaziul, cu medalie de aur, „pentru rezultate deosebite în știință, în special în științele matematicii" (pe certificatul de maturitate, notă maximă la toate obiectele, în afară de caligrafie).
Vara. Criză spirituală. „La sfârșitul gimnaziului am trăit o criză spirituală, când mi-am dat seama de limitele cunoașterii fizice. Mă aflam atunci sub influența lui Lev Tolstoi, pe care mai înainte îl ignoram. Mai târziu ea s-a vădit în strădania de a înțelege ceea ce are în comun umanitatea în modul de a aborda lumea, ceea ce reprezintă în orice împrejurare adevărul, în opoziție cu adevărurile științei, care sunt convenționale și a căror importanță derivă mai ales din latura lor tehnică. Înclinația mea către aplicarea tehnică a fizicii o am de la tata, dar ea a căpătat o formă distinctă doar atunci când am încercat să consider știința un obiect de credință. Mai departe, aceeași criză m-a apropiat de religie".
„În anii aceștia ai tinereții a crescut și s-a consolidat în mine convingerea de căpetenie că toate legitățile posibile ale existenței se află cuprinse în matematica pură, ca prim principiu de gândire concret, autodescoperit și, de aceea, posibil de aplicat, pe care l-am putea numi idealismul matematic. În legătură cu această convingere am simțit necesitatea de a-mi construi o concepție filosofică despre lume, bazată pe aprofundarea bazelor cunoașterii matematice".

1900

18 august. Depune cerere de primire în rândul studenților Universității din Moscova, Facultatea de fizico-matematică, secția matematică.
„La Universitate mi-au fost îndrumători: N.E. Jukovski, B.N. Mlodzievski, L.K. Lahtin, dar cel mai mult m-a influențat N.B. Bugaev".
„Pentru mine nu lecțiile erau de maximă importanță, ci munca mea în bibliotecă; mă străduiam să aprofundez fiecare problemă folosind toate posibilitățile".

1901

Editează, după notițele proprii, cursul profesorului N.B. Bugaev: „Calculul integral".

1903

Face cunoștință cu Andrei Belâi, scriitor, fiul profesorului Bugaev. „Duminicile, în anul 1903, la întrunirile noastre veneau Svențițki și Ern. Florenski venea singur, în afara întrunirilor" (Andrei Belâi).
„Preocupările mele de matematică m-au dus la recunoașterea posibilității formale de a putea fi puse bazele teoretice ale contemplării religioase, general-umane. (Ideea discontinuității, teoria funcțiilor numerale). M-am convins, din punct de vedere filosofic și istoric, că se poate vorbi nu de religii, ci de religie și că ea este un dat inalienabil al umanității, deși capătă forme multiple".

1901-1904

Audiază în paralel la Facultatea de istorie-filologie cursurile lui S.N. Trubețkoi și L.M. Lopatin, participând și la seminariile lor.

1903

Prima lucrare tipărită: „Despre superstiție", în *Novâi put* nr. 8.

1904

Începutul lui martie. Împreună cu Andrei Belâi se prezintă la Episcopul stareț Antonie Florensov pentru a-i cere binecuvântarea de a intra în monahism. Este refuzat.
Vara. Termină Universitatea cu diplomă de categoria întâi (teza de „candidat" are drept subiect caracteristicile curbelor plane ca locuri de derogare de la legea continuității). I se propune să rămână în Universitate, la catedra de Matematică.

Toamna. Sfătuit de Episcopul Antonie intră la Academia Teologică din Moscova. „Obișnuit din copilărie cu viața în singurătate, în mijlocul naturii și în odaia de lucru, am găsit la Serghiev Posad toate condițiile prielnice muncii științifice, cu o singură excepție: îmi lipsea laboratorul, pe care am căutat să-l înlocuiesc treptat cu diferite surogate".

1904-1908

Studiază la Academie. Îl are drept îndrumător duhovnicesc pe ieromonahul-stareț Isidor (Gruzinski) de la Schitul Ghetsemani.

1905

Împreună cu A. Elceaninov, V. Ern, V. Svențițki, A. Voljski și S. Bulgakov participă la „Frăția luptei creștine". „Frăția" tipărea manifeste pe care le răspândea prin Moscova (Andrei Belâi).

1906

13 martie. În săptămâna „Închinării Sfintei Cruci" rostește la Academie cuvântarea „Strigătul sângelui" împotriva execuției locotenentului Schmidt; peste câteva zile este arestat și închis la închisoarea Taganka. Va fi eliberat înainte de Paști prin străduința lui G.A. Racinski.

1907

S. Troițki, prieten apropiat al lui Florenski (căruia îi sunt adresate scrisorile din cartea *Stâlpul și Temelia Adevărului*) se căsătorește cu sora sa, Olga, părăsește Academia și se stabilește la Tiflis ca profesor.

1908

22 ianuarie. Moare tatăl său.
3 februarie. Moare Părintele Isidor.

Primăvara. Absolvă primul cursurile Academiei. Teza de „candidat" cu subiectul „Despre adevărul religios" (varianta inițială a cărții *Stâlpul și Temelia Adevărului* a fost tipărită în „Voprosy relighii" nr. 2, Moscova, 1908, Ed. Sneghiriova. Scrisorile 1-8).
23 septembrie. Este confirmat în funcția de „docent" al Academiei Teologice din Moscova, la catedra de Istoria filosofiei, după prezentarea a două lecții de probă.

1909-1910

Ani de criză, de „răzvrătire tăcută". „Nu este o criză religioasă, ci una personală, omenească, în parte din cauza surmenajului. La Academie simte o oarecare apăsare, visează la preoție și la viața de familie" (S.N. Bulgakov către A.S. Glinka).

1910

Vara. Se căsătorește cu sora unui prieten apropiat, seminarist, Anna Mihailovna Ghiațintova (1889-1973), învățătoare, dintr-o familie de țărani din gubernia Reazan. I se deschide calea spre preoție.
Toamna. S. Troițki este omorât din întâmplare de un elev din Tiflis.
20 decembrie. „Am fost în pustie (Schitul Zossimovo), ne-am retras acolo. A fost și Pavel Alexandrovici, care lasă acum o foarte bună impresie. Își dorește un fiu și este foarte convins că îl va avea" (S.N. Bulgakov către A.S. Glinka).

1911

23 aprilie. Este hirotonit diacon.
24 aprilie. Este hirotonit preot. Până în primii ani după revoluție a slujit la paraclisul orfelinatului Crucii Roșii de la Serghiev Posad.
28 septembrie. Se naște fiul său Vasili (+1956). Este numit redactor la *Mesagerul teologic* („Bogoslovski vestnik").

1912

Despre Adevărul spiritual, Serghiev Posad (a doua versiune a cărții *Stâlpul și Temelia Adevărului*).

1914

19 mai. Examen pentru obținerea titlului de magistru în teologie cu dizertația intitulată *Stâlpul și Temelia Adevărului*. Rectorul Academiei, Episcopul Feodor, declară că Părintele Pavel Florenski merită să fie distins cu titlul de doctor în teologie pentru lucrarea sa dar, din păcate, statutul Academiei nu permite să-i fie acordat simultan cu titlul de magistru. Apare a treia versiune a cărții *Stâlpul și Temelia Adevărului* la Editura Put.

1915

Ianuarie-februarie. „Părintele Pavel a mers o lună întreagă cu vagonul-capelă în trenul sanitar. Se pregătește să meargă din nou de îndată ce va fi liber" (S.N. Bulgakov către A.S. Glinka).
Apare una dintre lucrările fundamentale ale părintelui Pavel: *Sensul idealismului*. „Florenski a prezentat concepția platoniciană într-un mod care, prin profunzime și subtilitate, întrece tot ce am citit despre Platon" (A. Losev).
Se naște fiul său, Kiril (+1982).

1917

3 mai. Se naște fiica sa, Olga, căsătorită Trubaciova. Încetează să mai fie redactor la „Bogoslovski Vestnik".

1918

Este secretar științific al Comisiei pentru protecția monumentelor de artă și a vestigiilor istorice de la Lavra Troițe-Sergheevo. În legătură cu activitatea la comisie, părintele Pavel îi scrie Patriarhului Tihon: „Începând cu

30 octombrie 1918, Lavra a trecut la Comisariatul poporului pentru Instrucțiune. În consecință, nu se mai pune problema că bunurile lavrei i-ar fi fost confiscate Bisericii, fiindcă totul este acum confiscat, ci, în primul rând, ce se mai poate salva pentru Biserică. (...) Principala sarcină a Comisiei este să facă în așa fel încât nici un obiect să nu părăsească zidurile lavrei și, dacă este posibil, să se păstreze rânduiala de viață a lavrei. Acestui obiectiv principal i se adaugă altul, secundar în sine, dar fără de care primul nu poate fi conceput: lucrările de restaurare să fie orientate astfel încât să aducă, pe cât posibil, cât mai puține pagube lavrei" („Jurnal Moskovskoj Patriarhii", 1990, nr. 10, p. 23). Continuă să țină cursuri și să recenzeze lucrările studenților Academiei Teologice din Moscova, care fusese mutată la Moscova de la Serghiev Posad, apoi (până în 1926) ține cursurile teologice-pastorale. Anul unei deosebite apropieri de V.V. Rozanov. „Suntem prietenii cei mai apropiați. Rozanov vine la mine aproape zilnic și amândoi vărsăm lacrimi pentru nefericita noastră Rusie, căzută într-o atât de îngrozitoare rătăcire și care nu-și mai află locul. Este un Pascal al timpului nostru, în esență liderul fără glas al întregului tineret moscovit slavofil" (Scrisoare către V. Spasovski).

1919

Lucrează la Moscova la Uzina „Karbolit" (care fabrica mase plastice). „Am un serviciu greu, deseori mă simt istovit sufletește cu totul. Dar, facă-se voia Domnului !"

1921

Trece la munca de cercetare la Glavelektro (Direcția Generală a Electricității) din Consiliul Superior al Economiei Naționale (VSNH). Este confirmat profesor la „Atelierele Superioare Artistice și Tehnice" (VHUTEMAS), la catedra de analiza spațialității în operele de artă. Ține cursuri până în 1924. „Această disciplină trebuia creată pe baza datelor matematicii, fizicii, psihologiei și esteticii. Ca întotdeauna în viața mea, greutatea muncii mă

atrăgea și, în timpul celor trei ani de învățământ, am elaborat această disciplină scriind și cursul corespunzător".
Se naște fiul său, Mihail.

1922

Apare cartea *Imaginarele în geometrie* („Mnimosti v gheometrii"), Ed. Pomorie, având drept anexă capitolul al nouălea despre Dante și anunțul apariției operelor sale complete.

1924

Este ales membru al Consiliului Central în probleme de electrotehnică din cadrul Direcției Generale a Energeticii (GLAVENERGO). Îi apare o lucrare de electrotehnică, *Dielectricele și aplicarea lor tehnică*, partea I — Particularitățile generale ale dielectricelor.
Se naște fiica sa, Maria.

1925

Este numit inginer principal la laboratorul de verificare a materialelor. Trimis cu ordin de serviciu în Caucaz, pentru studierea posibilităților de producere a bazaltului topit.

1926

12 decembrie. Ține un referat la Leningrad, la Societatea Tehnică Rusă, cu prilejul unei reuniuni consacrate aniversării a 50 de ani de la inventarea lămpii cu arc electric a lui Iablocikov.

1927

Este redactor la Enciclopedia Tehnică, vol. 1-23, M. 1927-1933. Autor a 127 de articole.

1928

Vara. Este deportat la Nijni-Novgorod, unde lucrează în laboratorul radio din localitate.

1929

Revine la Moscova în urma intervenției Ekaterinei Peșkova — soția lui Maxim Gorki. Este repus în funcția de șef al secției de studiul materialelor la GEEN.

1930

Este numit director adjunct cu partea științifică la Institutul Unional de Electrotehnică „K.A. Krug".

1932

Mai. Face parte din comisia de standardizare a semnelor, termenilor și simbolurilor tehnico-științifice. Publică pentru ultima oară într-o revistă („Sorena") articolul *Fizica în slujba matematicii*.

1933

25 februarie. Este arestat.
26 iunie. Este condamnat la 10 ani de lagăr.

1934

În detenție lucrează la stațiunea de studii științifice de la Skovorodino pentru cercetări în domeniul refrigerației. Datorită intervenției Ekaterinei Peșkova primește în iulie vizita soției și a copiilor Olga, Mihail și Maria, care îi vor transmite invitația guvernului cehoslovac. Florenski refuză categoric să emigreze, rugând să fie stopate toate demersurile în acest sens. Scrie pentru fiul său mezin poemul liric „Oro" — povestea unui copil orocen care devine specialist în refrigerație și adună material pentru un dicționar oroceni-rus.

1935

Toamna. Este transferat în lagărul de la Solovki, unde se ocupă de problema obținerii iodului și a agar-agarului din alge marine.

1936

Dă lecții, în lagăr, de tehnologie și de chimia algelor.

1937

23 martie. „În ultimul timp, trăiesc în ritmul dement al producției, nu izbutim deloc să ajungem la capăt deși ne străduim din răsputeri, într-atâta încât câteodată mi se pare că, gata, o să ne prăbușim istoviți. Am pierdut noțiunea timpului și viața noastră, deși decurge precipitat până la amețeală, este, totuși, monotonă" (Dintr-o scrisoare adresată mamei).
11 mai. „Epopeea algelor noastre marine se va isprăvi curând; nu știu de ce o să mă mai ocup, poate că voi începe să studiez pădurea, fiindcă țin foarte mult să aplic în acest domeniu analiza matematică. Terminarea lucrărilor în domeniul algelor este ceva firesc, fiindcă în viață mi s-a întâmplat întotdeauna așa: când am ajuns să posed subiectul, a trebuit să-l abandonez din motive independente de voința mea și să încep ceva nou, de la bază, pentru a-mi croi drumul pe care să-l urmez. Probabil că există aici un sens adânc, dacă s-a repetat de-a lungul întregii mele vieți, să fac știință în mod dezinteresat; totuși, este ceva foarte obositor. Dacă aș mai avea de trăit încă o sută de ani de aici înainte, soarta le-ar surâde tuturor acestor lucrări" (Dintr-o scrisoare către soție).
Iunie. I se ia dreptul de a corespondа.
25 noiembrie. Părintele Pavel este condamnat la moarte de „troika" (trei judecători NKVD) din regiunea Leningrad.

8 decembrie. Părintele Pavel este executat prin împușcare „în regiunea Leningrad", așa cum se specifică în actul de executare a sentinței (găsit în noiembrie 1989) și care infirmă data decesului fictiv la 15 decembrie 1943 (comunicată familiei în noiembrie 1958) precum și alte diferite legende.

1939

4 iunie. Judecătorul de instrucție Supeiko este condamnat la moarte și împușcat de un tribunal militar NKVD pentru torturi fizice asupra deținuților și falsificarea proceselor verbale de la interogatorii.

1958

Părintele Pavel este reabilitat prin Hotărârea Tribunalului Orășenesc Moscova, care anulează condamnarea din 26 iunie 1933.

1959

Tribunalul din Arhanghelsk anulează condamnarea la moarte din 25 noiembrie 1937.

1990

Apare la Moscova lucrarea *La cumpăna apelor gândirii* („U vodorazdelov mysli"), prima carte tipărită semnată Pavel Florenski după 1924, precum și prima reeditare a *Stâlpului* în URSS. Editura Nauka anunță apariția în perspectivă a operelor lui Florenski în 3 volume; mai multe edituri pregătesc pentru tipar cărți semnate de Florenski.

Din corespondența cu Vasili Vasilievici Rozanov[1]

„Și a fost seară,
Și a fost dimineață."

Serghiev Posad, 20 mai 1920

...Mi-a făcut nu de mult o vizită, în fugă, F.K. Andreev[2]. Mi-a vorbit, tulburat, de disputa pe care o avusese cu S.A. Țvetkov[3]. Și-au descoperit puncte de vedere contrare în privința „dimineții" și „serii" din Cartea Facerii: „Și a fost seară, și a fost dimineață: ziua întâi" (Fac. 1, 5) și a celorlalte locuri asemănătoare în care ziua este definită prin „seară" și „dimineață". Țvetkov înțelegea „dimineața" și „seara" ca fiind echivalentul zilelor și nopților noastre, iar „ziua" biblică egală cu 24 de ore. Andreev mi-a mărturisit cu amărăciune („mi s-a plâns"), că pentru Serghei Andreevici „și a fost seară, și a fost dimineață" nu înseamnă altceva decât că a mai trecut o zi. În ceea ce îl privea, era adeptul unei alte interpretări a acestei expresii.

Nu țin minte exact ce i-am răspuns lui Feodor Konstantinovici; mi-am amintit însă multele gânduri și trăiri care mi-au copleșit sufletul tocmai în jurul acestei teme. Îmi sunt foarte dragi, dar aproape că mi-am pierdut speranța că voi putea să le dau o explicație. Totuși voi încerca, în parte. În felul acesta, vă va fi mai ușor să vă imaginați pașnica și retrasa noastră viață de la „Sfânta Treime", pe colina Makoveț[4]. Voi încerca să vă relatez ceea ce este mai lesne de înțeles și mai ușor de exprimat.

Există o mistică a nopții, există o mistică a zilei; există însă și mistica serii și a dimineții.

Ieși în grădină, într-o noapte fără lună. Crengile copacilor se întind ca niște degete, de parcă ar vrea să-ți pipăie sufletul, îți ating fața, nu întâmpină nici o împotrivire, iar taina lumii ți se strecoară prin toți porii. Întunericul

moale, aproape vâscos, îţi unge trupul, mâinile, faţa, ochii; se învârtoşează, ca şi cum s-ar depune pe tine, iar tu aproape că nu mai eşti tu, lumea nu mai este lume, totul este tu şi tu eşti totul. Mai exact, limita certă dintre mine şi ne-mine a dispărut. La rădăcina arborelui existenţei stă unitatea, la vârfurile lui — dispersia. Simţi această unitate într-un fel aparte când mergi pe un drum de ţară, în timpul verii, noaptea, fără lună şi fără stele. Te mişti, spinteci smoala compactă, iar lucrurile înşirate de o parte şi de alta, crescând parcă unele dintr-altele, par a ţi se prelinge pe obraji şi pe frunte. Temelia primordială a existenţei îşi cască străfundurile şi te întrebi ce rost mai are şi persoana ta. Într-o noapte cu lună, rânduiala naturii se arată altminteri. Copacii, tufişurile, casele, gardurile, toate par gata să se mistuie fantomatic, legănându-se ca un abur fosforescent. Dintr-o clipă în alta se vor topi în neant, o putere vrăjmaşă pândeşte clipa, gata-gata să-ţi pătrundă măruntaiele, ca o şuviţă de argint viu otrăvit. Luna plină îţi soarbe sufletul. Îţi faci cruce, te ascunzi în umbră, după colţul casei, sau după un copac. „Piei, crudo şi neruşinato!"

La amiază, fix la amiază, este şi mai îngrozitor. Priveşti spre orizont. În văzduhul încremenit plutesc vâlvele uscate ale câmpurilor: „arde pământul", zic ţăranii. Respiraţia toropitoare a pământului nu lasă nici o adiere. Astrul nemilostiv doboară, făcând să cadă pe pământul crăpat şi stors de vlagă orice frunză, răpune sub şuvoaie de grea lumină orice firicel de iarbă, din cer se revarsă ploaie de aur topit. Nici praful nu se mai ridică în trâmbe, apăsat şi răpus de o povară de sute de ocale. Mi-e groază, mă cuprinde tristeţea. Într-o înspăimântată tăcere totul a amuţit, s-a istovit, a intrat în nemişcare, în faţa puternicului Moloh... până ce trece ceasul istovitor. O iei la fugă şi parcă te alungă cineva din urmă. Ai vrea să strigi, dar nu îndrăzneşti. Nu eşti doar tu cel ce îţi cauţi scăpare în sine; făptura toată, amorţită, este în aşteptare. „Dracul de la amiază" nu este, pare-se, mai blajin decât „Dracul de la miezul nopţii". Această mistică nu este născocită de mine. Îmi este frică de ea. Sufletul nu se deschide nici ziua, nici noaptea. În aceste ceasuri de spaimă nu-ţi vine nici măcar să mori. Iar dacă au trecut, este ca şi cum te-ai fi născut din nou: la apusul soarelui. Când mă voi desprinde din lumea aceasta, îi rog pe cei ce-şi vor aduce aminte de păcătosul meu suflet, să se roage pentru el la apusul soarelui, în ceasul crepusculului abia mijind, dimineaţa sau seara, când cerul devine palid ca buzele muribunzilor. Să se roage la ceasul agonic al

asfinţitului sau când răsare soarele, iar cerul are transparenţe de smarald. Atunci freamătă „un început de geneză". Atunci radiază, sprinţară, o nouă viaţă. Zâmbetul este curat şi cântă. Amintiţi-vă de acel vesel septet (op. 20) al lui Beethoven. Aurul asfinţitului şi răcoarea fugară, întremătoare, a nopţii, şi păsările care au amuţit, şi dansurile de seară, şi cântecele ţăranilor, şi bucuria tristă a unei seri binecuvântate, şi triumful tainei plecării care se săvârşeşte şi care răsună în toate. Câtă bucurie şi grandoare în acel **Allegro con brio**, înaripat imn de biruinţă către Soarele în agonie. Şi acel plutitor **Adagio cantabile**, scurtă implorare către cea din urmă dogoare a zării, care se zbate cu aripi în care a început să pătrundă frigul, într-o inimă împăcată. Şi una, şi cealaltă îmi răsună mereu în suflet. Şi de fiecare dată se aprinde în această zare **o stea**, ca o nădejde, ca o arvună, ca un început de nouă geneză, ca un fior testamentar. Hesper este Phosphor. Steaua pe care o trăiesc şi o simt în inimă nu este o toană a minţii, nici o scornire. Iată ce citim în Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul: „Şi celui ce biruieşte, şi celui ce păzeşte până la capăt faptele Mele îi voi da lui stăpânire peste neamuri. (...) Şi-i voi da lui **steaua cea de dimineaţă**. Cine are urechi de auzit să audă ceea ce Duhul zice Bisericilor" (Apoc. 11, 26-29). Apostolul Petru întăreşte spusele lui Ioan: „...bine faceţi că luaţi aminte ca la o făclie ce străluceşte în loc întunecos, până când se va lumina de ziuă **şi luceafărul va răsări în inimile voastre**" (II Petru 1, 19). (Iată printre altele şi dovada autenticităţii Apocalipsei). Şi, de bună seamă, în acord cu Petru şi cu Ioan, Apostolul Pavel scrie şi el despre stele care nu pot fi zărite decât cu inima: „...stea de stea se deosebeşte în strălucire" (I Cor. 15, 41). „Se deosebeşte", dar nu este altceva, toate sunt **o singură stea**. Cea care spusese despre sine: „Eu sunt rădăcina şi odrasla lui David, steaua care străluceşte dimineaţa" (Apoc. 22, 16).

Dar această stea nu luminează doar „celui ce biruieşte"; ea scânteiază şi împrăştie lumină şi unei inimi slabe şi păcătoase, asemenea unei candele pâlpâitoare, sub bolţile inimii, într-o tainică penumbră, într-un spaţiu cuprins de beznă. De va pătrunde în lăuntrul tău, te vei afla sub imense bolţi. Lasă frica deoparte, coboară în peşteră. Tălpile îţi vor păşi pe nisip uscat, moale şi galben, odihnitor. Paşii nu vor isca nici un zgomot. Aerul este aici uscat şi aproape cald. Picăturile timpului se desprind din bolţi, căzând în adâncul beznei. Galerii răsunătoare reverberează zgomote stridente; parcă ar bate dintr-o dată

ora nenumărate orologii. Ca în atelierul unui ceasornicar unde se întrec,
fugărindu-se unele pe altele, mulțime de bătăi ritmate, împletindu-se și des-
pletindu-se. Șuieră vibrant fusele destinelor. Inimile tuturor ființelor pulsează
în aceste sânuri ale pământului. Aici se nasc din bezná și din lumină toate lu-
crurile lumii. Aici se țese din ritmice vibrații, mai repezi și mai încete, mute
sau sonore, din vuietul ecourilor de peșteră, scoarța vie care se cheamă Uni-
versul. Aici, în măruntaiele Pământului se adună și curenții stelari, crista-
lizând în pietre nestemate. Aici, sub bolțile de peșteră ale inimii, strălucește
Luceafărul de dimineață.

***

Serile și diminețile sunt, cu deosebire, aducătoare de bine. Pe vremuri, ve-
nind dimineața cu trenul de Moscova, mă deprinsesem să rătăcesc prin lunci
înrourate. Răsăritul de-abia începea să se coloreze în trandafiriu. O bucurie
nespusă, o puritate picurând peste mine o dată cu stropii de rouă dintr-un
alun, îmi inundau sufletul și întreaga ființă. Luceafărul de ziuă stătea suspen-
dat la orizont ca o picătură de rouă. Dar inima știa că astrul acesta nu pâlpâie
departe de ea, pe firmament, ci chiar în cuprinsurile sale lăuntrice de inimă
crescută până în tăriile cerului. Răsărit în inimă, Luceafărul era răcoros, fecio-
relnic și pur.

Apoi, serile, hoinăream prin coline și lunci. Răcoarea zburdalnică a amur-
gului îmi spăla sufletul de neliniști și emoții. Îmi aduceam aminte de primor-
diala răcoare a serii în care Creatorul le vorbea protopărinților noștri. O adu-
cere aminte care îmi furnica spatele cu un dulce, răcoros fior. Timpul Ede-
nului, pe jumătate uitat, dar niciodată dat uitării, asemenea unui dulce vis
spulberat, dădea târcoale inimii, zvâcnea mișcându-și aripile, pentru a-și lua
din nou zborul, inaccesibil. Mă cuprindea tristețea pentru trecut, pentru ceea
ce s-a întâmplat în veac și care poate că mai viază undeva și este viu și astăzi.
O dată cu licărul fluid al Luceafărului de seară, astru infinit de îndepărtat, lu-
minând prin bezne străvezii de smarald, dar în același timp atât de aproape de
inimă și putând pătrunde în ea, mă simțeam cuprins de o tristețe binefă-
cătoare. Undeva, departe, licărea un foc ciobănesc. Îmi era drag de el. Îmi era

drag de tot ce mă înconjura. Îmi simțeam inima iubind acum, la ceasul
Luceafărului de seară ca și la ceasul Luceafărului de ziuă. Iubea pe Cineva.

Dar tristețea nu trecea, devenea tot mai acută. Insuportabilă, până la boală
și până la strigăt. Sclipirea Luceafărului era tulbure; cuvintele consolatoare
cădeau greu.

Apoi am început să umblăm serile. Știam că Îngerul, îmbrățișându-ne cu
precauție, ne aduce o bucurie, pe Vasili al nostru[5]. Pierdutul Eden de care în-
cetaserăm să ne mai aducem aminte ne-a fost readus în memorie, datorită
băiețelului nostru. El a fost Luceafărul de seară, coborât pentru noi din sfe-
rele cerești, „venit în lume", el copilul nostru, Luceafăr de seară, purtat lângă
inimă. I-am dăruit Luceafărul și acesta a devenit steaua lui, dar ea a rămas în
inimile noastre. O negură străvezie cădea peste lume, odihnindu-se puțin câte
puțin în mine și statornicindu-se acolo, ca Luceafărul de ziuă, ca un mărgă-
ritar. În copilul nostru licărea Raiul pierdut, prin copilul nostru era dat uitării
tristul pom al cunoașterii binelui și răului. Dar nici acum chinurile n-au
dispărut, doar s-au mai ogoit, topindu-se și împrăștiindu-se în inimă ca o
mare fără de margini. Dar, peste vârtejul de necazuri, sclipea sub bolțile inimii
Luceafărul de ziuă și sub razele lui valurile se topeau, lăsând în urmă întinse
șiraguri de perle. Și era o tristețe în toate...

Apoi Milostivul Dumnezeu a făcut să pot sta în fața Sfântului Său Prestol.
Era către seară. Raze de aur sclipeau extatic, iar soarele înălța imn solemn
Edenului. Apusul pălea la față, smerit — altarul privea spre Apus, săltat mult
deasupra pământului. Un șir de nori se așternea deasupra Lavrei, ca un șir de
mărgăritare. Prin fereastra altarului vedeam depărtări limpezi, iar Lavra plutea
ca Ierusalimul ceresc. Svetilna — „Lumină lină" — coincidea cu apusul soarelui,
care cobora somptuos, agonizând. Se împleteau și se despleteau melodii vechi
de când lumea, se împleteau și se despleteau panglici de tămâie albastră. Citi-
rea canonului pulsa ritmic. Ceva, undeva în semiîntuneric, aducea aminte de
Eden și tristețea pierderii tainei era străfulgerată de bucuria reîntoarcerii. Iar
la „Slavă Ție Celui ce ne-ai arătat nouă lumina" începea, ca la un semnal, asaltul
împotriva întunericului de afară. Iar Luceafărul de seară lucea atunci în geamul
altarului și îți pătrundea iarăși inima bucuria nepieritoare a umbrei de peșteră.
Taina nopții se contopea cu taina dimineții, amândouă fiind una. În aceste

fugare aduceri aminte despre ceea ce a fost şi despre ceea ce trăieşte în străfundul existenţei, în asemenea clipe, Aurora îşi revarsă razele iar inima exultă.

* * *

Două taine stau la hotarele vieţii. Moartea şi Naşterea se împletesc, trec dintr-una într-alta. Leagănul este mormânt, mormântul-leagăn. Născându-ne murim, murind ne naştem. Prin tot ceea ce se întâmplă în viaţă, sau se pregăteşte o naştere, sau se întemeiază o moarte. Luceafărul de ziuă şi Luceafărul de seară: aceeaşi stea. Seara şi dimineaţa curg una într-alta. „Eu sunt Alfa şi Omega“.

Aceste taine, taina Serii şi taina Dimineţii sunt hotare ale Timpului. Aşa glăsuieşte marele letopiseţ al lumii. Pe o întindere care porneşte de la primele capitole ale Cărţii Facerii până la ultimele capitole ale Apocalipsei se desfăşoară o istorie cosmică, de la Seara lumii, la Dimineaţa lumii. Cerul şi pământul au fost făcute spre seară. În răcoarea serii, de la Seara lumii, la Dimineaţa ei. În răcoarea Serii S-a arătat lumii Cel Veşnic. Nu existau necazuri, nici greutăţi, nici plângere; nu erau nici îndoieli. Oamenii erau precum pruncii. Iar Arborele Vieţii creştea în mijlocul Edenului. Aşa începe letopiseţul sfânt, istoria lumii: de la o seară. Se sfârşeşte această istorie cu Apocalipsa, cu distrugerea şi pieirea lumii şi cu o nouă creaţie. Arborele vieţii se va afla din nou în mijlocul Edenului, al Ierusalimului ceresc. Din nou va fi bucurie şi exaltare. Din nou nu vor mai fi nici necazuri, nici plângere. Din nou nu va mai fi moarte. Din nou ospăţul de nuntă al noului Eden. Dar nu va mai fi seară, ci dimineaţa începutului veşnicei lumini. Iisus, Luceafărul de ziuă sau Aurora (potrivit altor citiri), răsare în lumea nouă. Biblia începe cu Edenul. Se termină tot cu Edenul fiindcă Mielul Apocalipsei este Bucuria Edenului. Începe cu o nuntă şi se termină cu o nuntă. Începe cu Duhul şi se termină cu Duhul. Dar începe cu seara şi se termină cu dimineaţa zilei celei neînserate. Oare ce altceva este istoria lumii, petrecută în bezna păcatului, decât o singură noapte, un singur somn straniu întins peste veacuri, o noapte între acel amurg încărcat de o tristă taină şi această triumfătoare şi zguduitoare dimineaţă? Iar sfârşitul lumii nu este oare o naştere a Pământului la o

viaţă nouă, sub Luceafărul de ziuă? Marginile se ating între ele. Noaptea Universului este privită ca inexistenţă. Dimineaţa lumii noi continuă acea seară de la Facere: „Şi a fost seară, şi a fost dimineaţă: ziua întâi...“. „Dimineaţă“ şi „seară“; noaptea parcă nici n-a fost.

* * *

N-aş vrea să trag acum nişte concluzii. N-aş vrea să caut o legătură între impresiile pe care le-am atins aici, în treacăt. Dacă începi să explici ce ai trăit, totul devine trivial, ţesut parcă dintr-o fibră rigidă, lemnoasă. Dar ceea ce am spus închegă un tot, dintr-un nor de impresii disparate ce gravitează în jurul sintagmei: „Şi a fost seară şi a fost dimineaţă“ din Cartea Facerii.

Cadrul eclesial — sinteză a artelor[1]

Aș fi vrut să expun în fața dumneavoastră câteva considerații de ordin general. Dar, rupte din fondul de viață care le-a dat naștere, gândurile nu pot fi înțelese corect; prin urmare, cele ce vă voi spune să rămână doar niște reflecții „de ocazie", niște considerații practice și teoretice legate de acel muzeu viu al culturii ruse în general, și al artei ruse în particular, pe care l-am putea considera cel dintâi, în ordinea importanței. Pe de altă parte, numai pe baza unui enunț corect al principiilor generale, și mai ales al unui consens în înțelegerea direcțiilor principale ale activității culturale în general și ale celei artistice în special, este posibilă realizarea, după un plan prestabilit, a sarcinilor pe care ni le-am asumat și care constituie realități istorice. Activitatea practică se cuvine să meargă, neapărat, mână în mână cu perfecționarea, sub raport teoretic, a celor chemați să conlucreze într-o anumită treabă și, mai mult decât atât, cu elaborarea și clarificarea, la fața locului, la locul de activitate, a problemelor teoretice ale artei; aceasta mai ales că, în ceea ce ne interesează acum, respectiv problema artei religioase ca sinteză supremă a diferitelor activități artistice, trebuie să recunoaștem că problemele de teoria artei n-au fost atinse aproape deloc. Dacă ne-am îngădui să apelăm la fantezie, în privința unor posibilități, de altfel nu tocmai îndepărtate de rezolvare a unor probleme stringente, aș încerca să dezvolt în fața dumneavoastră ideea necesității de a crea în cadrul Lavrei Sfânta Treime — Sfântul Serghie un sistem complex de instituții științifice și de învățământ, Lavra fiind un monument exponențial și o tentativă, confirmată istoricește, de a realiza o sinteză artistică superioară, la care visează atâta noua estetică.

Lavra îmi apare ca un fel de stațiune experimentală și laborator pentru studierea problemelor esențiale ale esteticii contemporane, asemănătoare, în parte, cu o Atenă a zilelor noastre, așa încât discutarea teoretică a problemelor artei bisericești nu trebuie să se producă făcând abstracție de realizarea de facto a acestor obiective artistice, ci în prezența fenomenului artistic care nutrește și legitimează orice considerație teoretică. Din ceea ce voi spune va reieși, poate, limpede că muzeul — îmi voi duce ideea până la capăt — muzeul cu existență independentă este un fals și, în esență, ceva nociv pentru artă, fiindcă obiectul de artă, deși considerat „un lucru", nu este câtuși de puțin așa ceva, nu este **ergon**, nu este mumia nemișcată, înțepenită, moartă a unei activități artistice, ci trebuie să fie înțeles ca un torent nesecat, mereu activ al artei însesi, ca o lucrare vie, în neîncetată pulsație a artistului, deși întreruptă, prin timp și prin spațiu, și totuși inseparabilă de el, în care continuă să strălucească și să surâdă culorile vieții, o **energie** a spiritului, care nu încetează nicicând să ne emoționeze.

Pentru a exista, opera de artă reclamă anumite condiții de viață și în special o anumită „bună-stare" a ei; desprinsă din condițiile concrete de existență artistică — subliniez, artistică — ea moare, sau în cel mai bun caz, trece în stare de anabioză, încetează să mai fie receptată, iar uneori să mai existe ca artă. În timp ce scopul muzeului este tocmai scoaterea din context a operei de artă, considerată în mod eronat ca un obiect oarecare ce poate fi luat, dus și plasat oriunde și care, prin aceasta, încetează să mai existe ca entitate vie (simplific la maximum). Apelând la o imagine, aș zice că muzeul înlocuiește tabloul finisat cu crochiul lui; aceasta în cel mai bun caz, atunci când nu-l desfigurează. Ce-am spune, de pildă, despre ornitologul care, în loc să observe păsările, pe cât posibil în condițiile lor de viață specifice, s-ar ocupa doar de colecționarea unor exemplare împăiate? Cercetătorii naturaliști din zilele noastre au înțeles ca pe o necesitate esențială studierea naturii, pe cât posibil, în condiții concrete, naturale, iar muzeele de științe ale naturii se transformă, în măsura posibilităților, în grădini zoologice și botanice, chiar fără cuști, asigurându-se condiții naturale de viață. Îmi amintesc bunăoară, vestita grădină zoologică din Hamburg. Nu știm de ce același principiu, mult mai serios atunci când îl aplicăm la activitățile spirituale ale omului, este însușit într-o extrem de mică măsură în disciplinele respective. Câteva zdrențe sau câțiva

clopoței rămași de la un șaman nu sunt altceva decât cârpe și clopoței, lipsiți de orice valoare în studierea șamanismului, cum sunt și pintenii lui Napoleon pentru epoca modernă. Cu cât este mai avansată activitatea umană, cu atât trebuie să apară mai distinct demersul valorizării ei; deci, cu atât mai mult se impun metode funcționale de studiu și de interpretare și cu atât mai sterilă devine primitiva colecționare de rarități și de monștri; este o concluzie indiscutabilă, pe cât de prost este înțeleasă, atunci când este aplicată. Îmi dau seama că abuzez de atenția dumneavoastră cu aceste adevăruri elementare, dar sunt obligat să o fac, fiindcă ne izbim foarte des de ignoranța sau de refuzul de a ține seama de astfel de lucruri, de acea spoliere artistico-arheologică, de acel **rabies museica**, gata să taie o bucată dintr-un tablou, numai pentru a o pune într-o anumită casă, de pe o anumită stradă, într-un anumit muzeu; într-adevăr, **lucus a non lucendo**, dar muzeele nu pot fi împopoțonate cu volănașe! În numele intereselor culturii trebuie să protestăm împotriva încercărilor de a smulge câteva raze din soarele creației pentru a le lipi o etichetă și a le așeza sub un capac de sticlă. Acest protest — îmi place să sper — nu va rămâne fără ecou, dacă nu acum, atunci în viitor, fiindcă activitatea muzeală se îndreaptă în mod vădit în direcția concretizării, impregnării cu viață și racordării la tot ce înseamnă viață în jurul operei de artă.

În paginile scrise de P.P. Muratov[2] am găsit câteva idei care ar putea fi incluse în codul unei eventuale legislații de estetică muzeală. „Este posibil ca adevăratul entuziasm în fața anticilor să nu poată fi găsit, trăit sub reflectoarele muzeelor", scrie autorul *Imaginilor din Italia*. „Cine s-ar încumeta să susțină că a respirat cu adevărat aerul Greciei între cei patru pereți ai unui depozit londonez și că i s-a imprimat în suflet chipul acesteia, ieșind pe veșnic umedul Strand sau coborând prin romanticele, neguroasele crânguri ale Hyde Park-ului, prin acest peisaj prin excelență septentrional? La Londra, geniul locului este în mod vădit ostil celui în care au ieșit prima oară la lumină marmorele Parthenonului și Demetra de Cnid; și oare nu este mai aproape de aerul impregnat de viața imperceptibilă a acestor ființe ale lumii antice acel aer pe care îl respirăm fiecare, sub cerul liber al Muzeului Termelor lui Diocletian din Roma, chiar dacă nu este înzestrat cu valori de mâna întâi? Vizitatorul care admiră aici basoreliefurile antice poate percepe uneori cu urechea căderea unei pere coapte, sau bătaia unei ramuri de smochin într-un geam

mişcat de vânt. În mijlocul curţii, lângă bătrânii chiparoşi, îşi joacă undele o fântână, iedera acaparează capiştea pe care erau sacrificaţi taurii albi. Mulţimea de vestigii adunate aici şi sarcofagele scăldate în soare îţi dau senzaţia că piatra de travertin din care sunt făcute este azurie şi transparentă, iar marmura caldă şi vie. În schimbul minunatei existenţe a acestor lucruri poţi da oricând perfecţiunea unei capodopere păstrată cu grijă, într-o încăpere oarbă. Petalele culese dintr-un trandafir, rămase pe faldurile rochiei unei femei sculptate, nu se ştie de către cine şi când, sunt o podoabă care o înfrumuseţează mai mult decât toate aprecierile cunoscătorilor şi decât gâlceava savanţilor. În aceste petale, în umbrele frunzelor şi ramurilor care alunecă pe faţa marmurei, în forfota şopârlelor printre vestigii, dăinuie parcă legătura dintre lumea antică şi lumea noastră, singurul mod prin care inimile noastre se pot cunoaşte şi «verifica» în viaţă această lume".

Acelaşi autor se referă mai departe la excelenta idee a organizatorilor Muzeului Naţional din Roma de a scoate sub cerul liber şi la lumina soarelui colecţii antice aflate în custodia sa. „Pentru sculptura antică, muzeul se dovedeşte mai nociv decât galeria de tablouri pentru pictura Renaşterii... Sculptura are nevoie de lumină şi de umbră, de spaţiul nemărginit al cerului şi de contrastul de ton cu vegetaţia; poate că are nevoie de urmele pe care le lasă ploaia şi de forfota vieţii în jurul său. Pentru această artă, muzeul va rămâne întotdeauna o puşcărie sau un cimitir. Într-un colţ liniştit al Forumului, sau la izvorul Juturnei, acolo unde dioscurii[3] îşi adăpau caii, vizitatorul este copleşit de o profundă emoţie", scrie Muratov. Ne întrebăm: ce preţ ar mai fi avut pietrele acestui izvor, dacă ar fi fost duse la muzeul din Berlin şi aşezate pe rafturi, de-a lungul unor pereţi meticulos uscaţi? Oare emoţia şi sentimentul de a te afla în faţa perfecţiunii care cuprinde sufletul nu sunt date tocmai de fondul de viaţă al acestor pietre, de contemplarea lor într-o ipostază funcţională? Ceea ce mă înspăimântă cel mai mult în activitatea comisiei noastre, şi a tuturor comisiilor şi societăţilor de acelaşi gen, în orice ţară s-ar găsi, este riscul de a greşi împotriva vieţii, cedând tentaţiei de a simplifica, urmând calea cea mai lesnicioasă, mortificatoare şi ucigătoare de suflet a colecţionarismului. Şi nu este întocmai aşa atunci când un estet sau un arheolog priveşte manifestarea de viaţă a unui organism alcătuind o entitate funcţională, ca pe un lucru în sine, tranşat, secţionat, extras din spiritul vital al locului, în afara oricărui raport funcţional cu întregul?

În Opisul (lista de inventar) veşmântăriei Lavrei întâlnim deja încercări ale unei asemenea mortificari. Astfel, referitor la faimosul potir din marmură roşu-oranj, jertfit de marele cneaz Vasili Vasilievici Tiomnyi, autorul inventarului notează: „X funturi[4] de marmură în valoare totală de 3 ruble şi 50 copeici". Să nu ne înşele prin naivitatea ei francă această însemnare: **nomine mutato de te fabula narratur**. Deşi complicată şi precisă, în acelaşi timp, formula „marmură de 3 ruble şi 50 de copeici" ar putea trece drept „clasică" pentru partizanii colecţionarismului abstract de obiecte care, rupte dintr-un context de viaţă prestabilit, nu au nici un sens sau aproape nici unul. „Ţine doar de domeniul visului — vom zice şi noi, împreună cu P.P. Muratov — ca, vreodată, toate statuile şi basoreliefurile descoperite în Forum şi pe Palatinum să revină din muzeele Romei şi Neapolelui la locurile lor. Cândva se va înţelege poate că pentru antichităţi este de preferat o moarte cinstită, datorată timpului şi naturii, decât un somn letargic într-un muzeu". Descentralizarea muzeului, aducerea lui în viaţă şi a vieţii în muzeu — muzeul în care vizitatorul să recunoască o instituţie vie, capabilă să educe zilnic mulţimile de oameni care îi trec pragul, muzeul care îşi refuză calitatea de magazie de rarităţi destinate unor esteţi gurmanzi, calitatea de a strânge în el tot ce este mai viu în creaţia umană, nu pentru un cerc închis de specialişti, dintre care unii se arată mai puţin cunoscători în aprecierea globală a fenomenului artistic, ci pentru mase — iată comandamentele de care ar trebui să se ţină seama în cazul unei reforme a muzeelor care să se opună acelor defecte ale culturii trecute, considerate, pe drept cuvânt, „burgheze".

Dar să ne întoarcem la consideraţiile teoretice.

Într-unul din referatele sale, Iuri Aleksandrovici Olsufiev defineşte stilul drept rezultat al acumulării unor percepţii artistice omogene (aş adăuga creatoare, din partea subiectului receptor) dintr-o epocă dată şi „de aceea — spune el — în concordanţa dintre stil şi conţinut aflăm garanţia adevăratei dimensiuni a autenticităţii artei epocii respective". În acest fel, vitalitatea artei este condiţionată de gradul în care concentrează anumite impresii şi de modul de a le exprima. Arta autentică se caracterizează prin unitatea dintre conţinut şi mijloacele de expresie ale acestuia, dar ar fi o dovadă de superficialitate dacă aceste mijloace ar fi înţelese în mod simplificator, dacă s-ar extrage din conţinutul plenar al funcţiei transfiguratoare a artei doar o singură latură. Acea latură — singura — extrasă dintr-un ansamblu organic, ar trece drept ceva in-

dependent, cu o existență nelegată de celelalte laturi ale întruchipării artistice, deși, în realitate, aceasta n-ar fi decât o ficțiune. Rămasă în afara întregului, n-ar mai avea nimic real, așa cum stratul de culoare desprins de pe un tablou nu constituie o realitate estetică și nici o emisie simultană de sunete nu face o simfonie. Iar dacă vreun estet, luând de bună o asemenea simplificatoare lipsă de receptivitate, ar încerca să taie firele sau, mai precis, arterele sistemului circulator care leagă o parte a operei aflată sub observație de alte opere—relație care i-ar scăpa estetului — el n-ar face decât să distrugă unitatea dintre conținut și mijloacele de expresie, să distrugă **stilul** obiectului de artă sau să-l desfigureze; distrugând sau desfigurând stilul, devitalizează opera, o lipsește prin aceasta de dimensiunea ei autentic-artistică. Opera de artă este — repet — cu adevărat artistică numai atunci când își asigură totalitatea condițiilor necesare pentru a exista, pe baza cărora și prin care a luat ființă. Eliminarea unora dintre aceste condiții, deturnarea sau înlocuirea lor, frustrează opera de artă de viața și de „jocurile" ei, o denaturează și o face să devină antiartistică. Elementele de stil alogene, introduse într-o operă al cărei stil este precis determinat, sunt, de cele mai multe ori, dizarmonice, în afară de cazul când este vorba de o nouă sinteză creatoare. O Afrodită în crinolină ar fi tot atât de insuportabilă ca și o marchiză din secolul al XVII-lea în aeroplan. Dar dacă sub această formă primitivă integritatea operei de artă este îndeobște recunoscută, condiționările demersului artistic, așa cum le-am expus aici, nu sunt nici pe departe recunoscute în toată amploarea, generalitatea și obligativitatea lor. Știm cu toții firește că, pentru ca un tablou sau o statuie să existe ca fenomen estetic, este nevoie de lumină; muzica are nevoie de liniște, arhitectura — de spațiu; ceea ce nu înțelege limpede oricine este că aceste condiții trebuie să aibă, în plus, anumite determinante calitative. Ele nu reprezintă un merit suplimentar, un act de bunăvoință din partea celui ce le contemplă, ci sunt părți constitutive ale organismului însuși al operei de artă, „prevăzute" de creatorul acesteia, ca o prelungire a operei, dincolo de ceea ce înțelegem în mod curent prin acest termen. Un tablou, de pildă, are nevoie de un **anumit** ecleraj, dispersat, alb, suficient de puternic, omogen, iar nu de unul colorat, cu pete etc.; în afara acestei cerințe de ecleraj, tabloul, ca obiect de artă, ca fenomen artistic, nu există. Dacă tabloul este plasat sub o lumină roșie, el fiind pictat pentru o lumină albă, aceasta echivalează cu moartea fenomenului estetic ca atare, fiindcă rama, pânza și culorile în sine nu sunt câtuși de puțin operă de

artă. Tot așa, dacă o operă de arhitectură este plasată într-un spațiu cețos sau dacă o lucrare muzicală este ascultată într-o sală cu acustică proastă — toate acestea duc la desfigurarea sau la aneantizarea fenomenului estetic. Mai mult decât atât: există, ca să spunem așa, și condiții cu caracter negativ de receptare a operei de artă; nu se poate, să zicem, asculta o simfonie sau privi un tablou într-o încăpere plină de gaze asfixiante și aceste condiții negative, atunci când nu este luată în seamă o anumită calitate a lor, se insinuează în stilul operei de artă, distrug unitatea dintre formă și conținut și, prin ea, opera ca atare. Atât sub aspect pozitiv cât și negativ, opera de artă este centrul unui întreg fascicul de condiții determinante de care depinde existența ei ca fenomen estetic; plasată în afara acestor condiții constitutive, ea pur și simplu nu există. Picturii de șevalet trebuie să i se asigure o ramă și un fond, pentru o statuie — un drapaj, pentru o clădire — un amplasament într-un loc care să asigure îmbinarea petelor de culoare cu spațiul aerian, pentru muzică — un ambient general adecvat. Cu cât sunt mai complexe condițiile de viață ale unei opere, cu atât mai lesne i se poate deforma stilul, mergându-se pe un drum greșit care să ducă, pe neobservate, în afara artei și la lipsa oricărui stil.

Aceste considerații de ordin general pot fi aplicate cu precădere artei eclesiale. Estetica trecutului apropiat își aroga dreptul de a privi „de sus" icoana rusească; în momentul de față ochii esteților s-au deschis spre arta religioasă. Din păcate însă, acest pas este numai primul; mult mai des se întâlnește lipsa de sensibilitate, nechibzuința estetică, în sensul că icoana este percepută ca un obiect independent, care se găsește, de obicei, în biserică sau care a ajuns acolo din întâmplare, dar poate fi dus cu succes și într-o sală de conferințe, într-un muzeu, într-un salon sau mai știu eu unde. Mi-am permis să numesc nechibzuință această rupere a uneia dintre ramurile artei religioase de organismul unitar al cadrului eclesial ca sinteză a artelor, ca mediu artistic în care, în mod exclusiv, icoana își păstrează pe de-a-ntregul sensul artistic, putând fi contemplată în adevărata ei dimensiune artistică. Cea mai elementară analiză a oricărei laturi a artei religioase relevă legătura ei cu toate celelalte laturi; în ce ne privește ne mărginim, deocamdată, să reliefăm doar câteva exemple, luate mai mult la întâmplare, de intercondiționare a diferitelor ramuri ale artei religioase.

Să luăm, bunăoară, aceeași icoană. Nu poate fi deloc indiferent modul în care primește lumina și, în acest sens, pentru existența artistică a icoanei, este

necesar ca eclerajul ei să corespundă întocmai modului în care a fost pictată. Prin urmare, eclerajul nu trebuie să însemne acea dispersie a luminii pe care o întâlnim în atelierele pictorilor sau în sălile de muzeu, ci lumina candelei, inegală, neuniformă, mişcătoare, redusă la un pâlpâit. Contându-se cu bună ştiinţă pe jocul tremurător, răspunzând celei mai mici adieri a flăcării, calculate fiind cu anticipaţie efectele reflexelor cromatice provenite de la fascicolele de lumină care trec prin geamul colorat, uneori şlefuit în faţete, icoana poate fi contemplată ca atare numai sub această lumină fremătătoare, fărâmiţată, inegală, parcă pulsatilă, bogată în iradieri calde, prismatice, astfel încât ea ne apare ca vie, încălzind sufletul, răspândind în jur o mireasmă caldă. Pictată în condiţii aproximativ asemănătoare, într-o chilie, cufundată pe jumătate în întuneric, cu o fereastră îngustă, sub o lumină artificială amestecată, icoana învie numai în condiţii prielnice şi — dimpotrivă —moare şi se desfigurează în condiţii care ar putea fi — vorbind abstract şi în general — propice, în aparenţă, pentru operele rezultate din penel: am în vedere eclerajul omogen, liniştit, rece şi intens din muzeu. Multe particularităţi ale icoanei constituie astăzi o provocare pentru privirea saturată a contemporanilor noştri: supradimensionarea unor proporţii, accentuarea liniilor, abundenţa de aur şi de pietre preţioase, folia de metal ştanţată, coroniţele, pandantivele, ornamentele textile din brocart şi catifea, cusute cu perle şi cu nestemate; toate aceste condiţii specifice icoanei nu trăiesc câtuşi de puţin ca nişte picanterii exotice, ci ca un procedeu unic, necesar, absolut de neînlocuit, pentru a exprima conţinutul spiritual al icoanei, adică unitatea dintre fondul ideatic şi stil sau, altfel spus, autenticitatea sa artistică. Aurul care, în lumina dispersată a zilei, apare barbar, greoi, golit de conţinut, atunci când stă sub flacăra neliniştită a candelei sau a lumânării prinde viaţă, fiindcă scânteiază în miriade de reflexe, când într-un loc, când în altul, dându-ţi presentimentul altor lumi, nepământene, care inundă spaţiul de sus. Aurul este atributul convenţional al lumii de sus care, în muzeu, apare alegoric şi artificial, pe când în biserică este un simbol viu, plastic, aşa cum îl aflăm în faţa candelei şi a puzderiei de lumânări aprinse. Tot aşa, primitivismul icoanei, coloritul ei ţipător, uneori până la insuportabil, înaltul grad de saturaţie, accentele excesive, toate acestea ţin cont în mod subtil de modul cum este luminată biserica. În biserică tot ce este exacerbat se estompează, căpătând o forţă pe care nu ajung să o atingă mijloacele de expresie obişnuite; în feţele sfinţilor recunoaştem, în

această lumină de biserică, **chipuri**, adică figuri ale lumii de sus, vedenii vii ale unei alte lumi, apariţii primordiale **uhrphönomene** cum am spune, după Goethe. În biserică ne aflăm faţă către faţă cu lumina platoniciană a ideilor; în muzeu nu vedem icoane, ci doar şarje ale acestora.

Să mergem însă mai departe şi de la **arta focului**, care intră cu necesitate
în sinteza cadrului eclesial, să trecem la **arta fumului**, fără de care, de aseme-
nea, nu este posibilă această sinteză. Trebuie oare să mai demonstrăm că
perdeaua fină, albăstruie de tămâie, topită în văzduh, aduce în contemplarea
icoanelor şi a picturii murale o îndulcire şi o atenuare a perspectivei aeriene
pe care muzeul nu numai că nu o cunoaşte, dar nici măcar nu îndrăzneşte să
şi-o viseze ? Trebuie oare să mai reamintim că această atmosferă, în continuă
mişcare, materializată, accesibilă privirii, dar în acelaşi timp, aducând cu o
foarte fină granulaţie, conferă icoanelor şi frescelor reuşitele de o absolută no-
utate ale artei aerului — noi doar pentru arta profană, abstractă, solitară, nici-
decum pentru arta religioasă — componentele ei fiind luate dinainte în calcul
de creatori şi prin urmare, absenţa lor nefăcând decât să desfigureze. Nimeni
nu ne va contrazice dacă vom spune că lumina electrică ucide culoarea şi
curmă echilibrul masei coloristice; dacă vom spune că o icoană nu trebuie
privită sub razele orbitoare albastru-violete ale luminii electrice, nu cred că se
va găsi cineva care să mă combată. Oricine ştie că lumina electrică, sub formă
de arsură, poate avea repercusiuni asupra sensibilităţii psihice. Iată deci un
exemplu în care calităţile artei religioase ar putea avea de suferit din cauza
unor condiţii de conservare negative. Dar, dacă există condiţii nepotrivite,
există, cu atât mai mult, şi condiţii propice, acestea fiind date de întregul an-
samblu care creează nu numai cadrul eclesial ca un tot indivizibil, ci şi fiecare
latură a sa, organic subordonată restului. Se ştie că stilul reclamă un ansamblu
de condiţii, o anumită recluziune a entităţii artistice ca o lume aparte şi, de
aceea, intruziunea unor elemente alogene duce la denaturarea atât a întregu-
lui, cât şi a părţilor componente, dependente în totul de un centru, de un
principiu de echilibru.

Vorbind la modul general, în biserică totul se leagă de tot. Arhitectura
eclesială, de pildă, trebuie să ţină seama chiar şi de un asemenea amănunt,
mărunt în aparenţă, cum este fumul albăstrui de tămâie, ale cărui spirale învă-
luie frescele, încolăcindu-se de coloanele cupolei şi care, prin mişcările şi sinu-

ozitățile sale, lărgește spațiile arhitecturale aproape nelimitat, înmoaie uș-
ciunea și asprimea liniilor și, ca și când le-ar topi, le dă viață și mișcare. Pâ-
acum am vorbit însă doar de o mică parte din ceea ce reprezintă cadrul ecle-
sial, una în care trebuie să recunoaștem o anumită uniformitate. Să ne amin-
tim și de plastica și ritmul mișcărilor clericilor slujitori, de pildă în timpul că-
delnițării, de jocul de culori al țesăturilor scumpe, de mireasma plăcută, de
acea atmosferă atât de specific ionizată de flăcările miilor de lumânări. Să ne
aducem aminte că sinteza cadrului eclesial nu se limitează la sfera artelor plas-
tice ci atrage, implicit, arta vocală și poezia — o poezie de toate felurile — of-
ciul divin situându-se el însuși pe un plan estetic, asemenea dramei muzicale.
Totul este subordonat aici unui singur scop — efectul cathartic al acestei dra-
me muzicale; totul se află într-o subordonare reciprocă, iar ceva care să poată
fi luat disparat nu există, sau cel mult poate avea o falsă existență. De aceea,
lăsând deoparte mistica și metafizica cultului și adresându-ne exclusiv planului
autonom al artei ca atare, mă mir totuși când am ocazia să aud vorbindu-se
despre protecția unui asemenea monument de înaltă artă cum este Lavra, în-
tr-un mod care concentrează atenția asupra unui singur aspect, cu totală indi-
ferență culturală și artistică față de celelalte.

Dacă un iubitor de muzică vocală ar încerca să-mi demonstreze că în mo-
tivele melosului religios, atât de puternic legat de Antichitate, avem de-a face
cu o mare artă, poate chiar cu cea mai înaltă artă vocală, comparabilă în mu-
zica instrumentală numai cu Bach, dacă, în numele acestei valori culturale ar
cere protejarea laturii cântate a slujbelor religioase, bizuindu-se în parte pe
patrimoniul melodic cu specific local, păstrat în Lavră, prin tradiție, firește
i-aș strânge mâna. Dar mi-ar fi greu, făcând aceasta, să-mi stăpânesc durerea
și reproșul: „Oare vă este cu totul indiferent faptul că se prăbușesc bolțile
unor înalte valori arhitectonice, că se acoperă frescele, că se mâzgălesc și se
fură icoanele?“. Nu aș putea să-i ascund iubitorului de cântare și de artă plas-
tică și să-l fac să priceapă că aceeași grijă trebuie acordată monumentelor de
poezie liturgică în care este păstrată vechea tradiție a unui mod de citire reci-
tativ și scandat ca și păstrării manuscriselor trecutului, de importanță istorică
pentru alcătuirea și îmbunătățirea cărților de cult. Tuturor acestor prețuitori ai
artelor n-aș putea să nu le amintesc și acele elemente incluse în cadrul eclesial,
de o însemnătate oarecum secundară, dar esențială în organizarea acestuia ca

o entitate artistică unitară, de acele arte uitate astăzi total sau pe jumătate: ar-
ta focului, arta mirosului, arta fumului, arta odăjdiilor etc., până la nease-
muitele prescuri de la Lavra Sfintei Treimi, cu secretul coacerii lor neștiut, și
până la acea originală coregrafie constând în caracterul grav, măsurat al
mișcărilor eclesiale, în ieșirile și intrările slujitorilor celebranți, în scoaterea și
readucerea icoanelor, în înconjurarea bisericii și a sfintei mese, în procesiunile
religioase. Cine s-a lăsat vreodată cuprins de farmecul antichității știe prea
bine în ce măsură toate acestea vin din Antichitate și trăiesc ca o moștenire și
ca singur vlăstar direct al lumii antice, în special al tragediei sacre a Eladei.
Le-aș aminti chiar și detalii cum sunt acele atingeri specifice cu diferite
suprafețe, cu obiecte sacre din felurite materiale, cu icoane unse și impregnate
cu untdelemn, cădelnițate, plăcut mirositoare, ca și atingerea acestora cu cele
mai sensibile părți ale corpului nostru — buzele.

Toate acestea intră în componența aceluiași cadru, cu un gen specific de
artă, ca sfere artistice particulare din care arta tactilă, arta olfactivă etc., dacă
ar fi îndepărtate, ansamblul artistic și-ar pierde perfecțiunea și integritatea; ca
să nu mai vorbim de aspectele oculte, proprii fiecărei opere de artă și în mod
special celei eclesiale. Am intra într-un domeniu extrem de complex; nu voi
putea vorbi aici nici de simbolică, element specific oricărei arte, în special ar-
tei culturilor organice. Să ne mulțumim cu o luare de contact exterioară, su-
perficială, aș zice, cu problema stilului ca unitate a tuturor mijloacelor de ex-
presie, pentru a vorbi despre Lavra ca despre un monument artistic și istoric
unitar, nepereche în felul său în întreaga lume, care impune o infinită atenție
și o infinită grijă. În ordine culturală și artistică, Lavra trebuie să fie privită ca
un ansamblu inseparabil, să fie un „muzeu“ total, fără a i se lua nici un strop
din neprețuita sevă de cultură acumulată aici, de stiluri atât de caracteristice,
din epoci diferite, din perioadele moscovite și petersburgheze ale istoriei
noastre. Ca monument și centru de înaltă cultură, Lavra este infinit necesară
Rusiei în integralitatea ei, cu modul ei de existență, cu viața ei unică,
reactualizând tărâmul trecutului îndepărtat. Rânduielile specifice acestei vieți
în integralitatea lor, ale acestei insule rămasă neschimbată din veacurile
XVI-XVII trebuie ocrotite de stat, cel puțin cu aceeași grijă cu care erau ținuți
ultimii zimbri în rezervația de la Bialowieza. Dacă în hotarele statului s-ar afla
un așezământ care ne-ar fi străin sub raport cultural și în afara istoriei noastre

comparabil Lavrei, dar mahomedan sau lamaist, ar putea oare statul să stea la îndoială dacă trebuie sau nu asigurată protecție unui asemenea așezământ? De câte ori mai grijuliu trebuie să fie statul față de acest germen și centru al istoriei *noastre*, al culturii *noastre* științifice și artistice?

Sub acest raport, consider foarte neavenită și diletantistă din punct de vedere estetic intenția de a trece exploatarea Lavrei din mâinile călugărilor în cele ale unei obști parohiale. Cine cunoaște incompatibilitatea și diferența calitativă dintre existența, psihologia și, nu în ultimul rând, practica liturgică a călugărilor și cea a oamenilor din afara mănăstirii, inclusiv a celor plini de bunăvoință — chiar și sub aspect negativ — acela nu va putea să nu fie de acord cu mine că ar fi un flagrant atentat la unitatea stilistică a Lavrei, dacă ea ar fi încredințată pentru slujbe clerului de mir. Chiar și sub aspect pur pitoresc, ca pete de culoare, în biserică sau în incinta mănăstirii s-ar distruge dintr-o dată unitatea impresiei artistice dacă în locul călugărilor, cu ținuta lor specifică ar veni alții, cu alt stil sau fără nici un stil; Lavra ar fi transformată din monument de viață și de creație într-un depozit mort, menit să adăpostească obiecte adunate acolo mai mult sau mai puțin întâmplător. Aș înțelege pretenția fanatică de a distruge Lavra, încât să nu mai rămână din ea piatră pe piatră, în numele „religiei" socialismului, dar refuz categoric să accept un kultur-tragerism datorat faptului că în vremea noastră există o inflație de istorici de artă în dauna altor specialități, un kultur-tragerism care „apără" cu mai multă râvnă icoana, frescele și chiar pereții, dar care este indiferent față de alte înfăptuiri neprețuite ale artei vechi și mai ales care nu ia în seamă scopul suprem al artei, sinteza ultimă, atât de fericit și de original realizată de cadrul eclesial al Lavrei Sfintei Treimi — Sfântul Serghie, acea sinteză la care tânjea atât de mult răposatul Skriabin[5].

Timpurile noastre nu caută artele, ci Arta în toată profunzimea ei, Arta, prima dintre toate activitățile umane și care le unește pe toate. Nu-i poate fi ascuns conștiinței contemporane nici măcar textul, darmite întreaga întruchipare artistică a „spectacolului preliminar"[6].

Serghiev Posad, 24 octombrie 1918

Semnele cerești[1]

Reflecții asupra simbolicii culorilor

Să ieșim afară, la loc deschis, de preferință la răsăritul soarelui sau, în orice caz, când soarele se află cu puțin deasupra orizontului și să observăm jocul culorilor. Violetul, movul liliachiu și îndeosebi albastrul stau drept în fața soarelui. În părțile laterale — trandafiriul sau roșul portocaliu. Deasupra noastră — un verde transparent de smarald.

Să încercăm să aflăm ce vedem de fapt. Vedem lumină și numai lumină, lumina unică a unui soare unic. Varietatea culorilor iradiate de soare nu este o însușire specifică a acestuia, ci este expresia relației sale cu un anumit loc și, parțial, cu mediul celest pe care îl umple lumina lui unică.

Lumina este indivizibilă, compactă, de cea mai strictă continuitate. Este cu neputință ca într-un spațiu inundat de lumină să poată fi izolată o parte care să nu comunice cu nici o altă parte. Nu poate fi separată o parte a spațiului luminos, nu poate fi amputată o parte de lumină. (Acesta este un excelent exemplu al faptului că continuitatea nu constituie o condiție suficientă a divizibilității și că divizibilitatea nu precede analitic continuitatea). Atunci când corpurile opace interceptează lumina din spațiu, captarea acesteia se produce întotdeauna unilateral, pe o singură parte și de aceea nimeni nu poate împrejmui, închide, volumul de lumină astfel receptat.

Deci lumina este continuă. Dar centrii optici care absorb lumina și ne-o transmit nu au o structură continuă. Ei sunt granuloși, având aspectul unei pulberi foarte fine, conțin de fapt un fel de pulbere atât de măruntă, încât nu poate fi văzută la nici un microscop, dar care se compune totuși din mici granule disparate, din corpusculi de materie. Acele luxuriante culori cu care se împodobește firmamentul nu reprezintă altceva decât modul în care se core-

lează lumina invizibilă cu discontinuitatea materiei. Am putea spune că
valențele cromatice ale luminii solare sunt acel adaos specific, acea modificare
adusă luminii solare de praful de pe pământ, de cea mai fină pulbere terestră
sau poate de o altă pulbere și mai fină, cerească. **Violetul și albastrul** sunt
culorile vidului absolut. Un întuneric atenuat totuși de reflexele luminoase ale
prafului fin din atmosferă, aruncat peste el ca un văl. Atunci când spunem că
vedem o lumină violetă sau azurul bolții cerești, vedem de fapt întunericul,
bezna absolută, vidul care nu luminează el însuși și care nu primește lumină,
dar nu vedem întunericul ca atare, ci așa cum poate fi el perceput printr-o
pulbere foarte fină, luminată de soare. Culorile **roșu și roz** sunt date de
aceeași pulbere, dar văzută nu din fața luminii, ci dintr-o parte, o pulbere care
nu atenuează întunericul spațiilor interplanetare, nu-l diluează ci, dimpotrivă,
îi ia luminii o parte din luminozitate, cea care obturează ochiul aflat în calea
luminii și care, prin lipsa ei de luminozitate, sporește impresia de întuneric.
În sfârșit, lumina **verde**, care cade perpendicular, verdele zenitului, reprezintă
echilibrul dintre lumină și întuneric, eclerajul lateral al particulelor de praf,
dar care lasă impresia iluminării unei singure emisfere a fiecărei particule, așa
încât oricare dintre ele poate trece drept întuneric pe fond luminos sau lu-
mină pe fond întunecat. Lumina verde de deasupra noastră nu este nici întu-
neric, nici lumină.

Există deci numai energia luminii care produce lumină și pasivitatea
materiei care primește lumina, fără să o absoarbă, adică nu-i permite să treacă
dincolo de ea. În sfârșit, mai există ceva despre care am putea spune doar la
modul gramatical că **este**, fiindcă acel ceva este **nimic**, spațiul pustiu, vidul,
adică cel în care intensitatea luminii este egală cu zero și unde prezența
luminozității luminii nu este de conceput nici măcar ca o pură potențialitate.
Aceste două elemente, și cel de-al treilea — nimicul, neantul — definesc întrea-
ga varietate a culorilor cerului. De la aceste imagini senzoriale, gândul poate
urca singur spre sensul lor simbolic. Dar aici trebuie să atrag atenția o dată
pentru totdeauna și cu o maximă insistență că sensul metafizic al acestei sim-
bolistici, ca și al oricărei alte simbolistici veritabile, nu se suprapune pe
imaginile senzoriale, ci este cuprins în ele, sensul metafizic definindu-le. Aces-
te imagini nu sunt percepute ca niște imagini fizice, pur și simplu, ci ca ima-
gini metafizice — deci imagini metafizice care implică imagini fizice, prin care

apar în lumină. În cazul nostru, trecerea de la senzorial la suprasenzorial se
produce treptat, încât rostind cuvinte precum **lumină, întuneric, culoare,
materie**, nu știm în ce măsură avem de-a face cu fizicul sau cu metafizicul. Fi-
indcă din toate aceste cuvinte care sunt **cuvintele originare** — derivă și se for-
mează — rămânând mereu paralele unele față de altele și într-o vie relație reci-
procă — atât semnificațiile fizice cât și cele metafizice, mai exact atât o me-
tafizică cât și o fizică. Într-adevăr, corelațiile pe care le-am descris mai sus, ca
aparținând principiilor lumii fizice corespund perfect celor ale lumii meta-
fizice. Ambele corelații sunt analoge și se repetă și una, și alta întocmai așa
cum se repetă un sigiliu prin imprimarea sa. Pornind de aici poate fi deter-
minată și valoarea simbolului în lumea suprasenzorială, acesta fiind rezultatul
corelației principiilor existenței senzoriale, adică **simbolistica culorilor**.

„Dumnezeu este lumină". Dumnezeu este lumină, dar nu într-un sens
moralizator, ci ca un raționament al percepției spirituale, concrete și imediate
a **slavei lui Dumnezeu**; contemplând-o, vedem lumina unică, neîntreruptă și
nedespărțită. Această lumină își refuză orice altă definiție în afara celei care
ne-o arată ca fiind neamestecată, curată „și nici un întuneric nu este în ea" (I
In. 1, 5). Definiția luminii ar putea fi: lumina este lumina în care nu se află
nici un întuneric, fiindcă în ea totul este lumină și orice întuneric a fost biruit
în veac, îndepărtat și luminat.

În raport cu culorile, lumina este „albă". Dar „albul" nu este o definiție
pozitivă, el arată numai starea de neamestec, de puritate, „nici cu o culoare,
nici cu a doua, nici cu a treia", ci ea singură, lumina pură, neamestecată. „Lu-
mina albă" înseamnă doar desemnarea luminii ca atare, o accentuare pur
analitică a integrității sale. Ea, lumina, sau Dumnezeu, înseamnă plenitudine;
nu există în ea nimic unilateral, fiindcă tot ce este unilateral, parțial, provine
dintr-un obstacol; în ea nu există nici o carență, nici o limitare. Căci numai o
limitare, o slăbire, o stăvilire, o diluare a energiei pure a luminii printr-o pasi-
vitate care îi este străină ar putea să determine lumina să nu mai fie lumină,
egală ei înseși, să devină parțială, înclinând într-o parte sau într-alta, în partea
uneia sau a altei culori. Un asemenea mediu pasiv, în forma sa cea mai subtilă
și mai fină, poate fi **făptura**, nu însă făptura terestră care violează grosolan
spiritualitatea luminii, ci făptura în sine, în sensul cel mai înalt și mai subtil,
făptura pe care am putea-o numi cea de la izvorul primordial și care devine

un mediu care poate da luminii culoare. Această pulbere metafizică se numeşte Sofia[2]. Ea nu este lumina Dumnezeirii, nu este Dumnezeirea Însăşi, dar nu este nici ceea ce numim îndeobşte făptură, nu este materia inertă, rudimentară, acea grosolană opacitate faţă de lumină. Sofia se află la graniţa ideală dintre energia divină şi pasivismul făpturii; ea este Dumnezeu în aceeaşi măsură în care nu este Dumnezeu; ea este şi nu este, în aceeaşi măsură, făptură. Despre ea nu poţi spune nici „da“, nici „nu“, şi aceasta nu în sensul unei accentuări antinomice într-o direcţie sau alta, ci în acela al unei extreme capacităţi tranzitorii dintr-o lume în alta. Lumina este lucrare a lui Dumnezeu, Sofia este cea dintâi sporire a acestei lucrări, prima şi cea mai subtilă operă a Sa, în care se simte suflarea Sa; dacă nu ar exista interdependenţa dintre lumină ca lucrare a lui Dumnezeu şi Sofia, n-am fi în stare să diferenţiem protofăptura şi protomateria. Numai datorită interdependenţei acestor două principii putem stabili că Sofia nu este lumină, ci un dat complementar pasiv al acesteia, iar lumina nu este Sofia, ci aceea de la care Sofia primeşte lumină. Această corelaţie determină valenţele cromatice. Contemplată ca operă de creaţie divină, ca prima particulă a existenţei relativ independentă faţă de Dumnezeu, ca un asalt al întunericului, înaintând spre lumină, deci văzută dinspre Dumnezeu, cu faţa spre neant, Sofia ni se arată ca fiind de culoare albastră sau violet. Dimpotrivă, contemplată ca un rezultat al creaţiei divine, indisociabilă de lumina divină, ca una dintre primele iradieri ale energiei divine, ca forţă divină chemată să înlăture întunericul, adică privită dinspre lume spre Dumnezeu, Sofia ni se arată roz sau roşu. Roz sau roşu, ea apare în ochii făpturii terestre precum chipul lui Dumnezeu, ca o apariţie a lui Dumnezeu pe pământ, ca „umbra roză“ căreia i se ruga Soloviov. Se arată însă albastru şi violet ca suflet al lumii, ca esenţă spirituală a lumii, ca un acoperământ albastru întins peste natură. În viziunea lui Viaceslav Ivanov[3] sufletul nostru este un diamant albastru, fiind cea dintâi temelie a fiinţei noastre atunci când ne aplecăm mistic privirea spre adâncurile propriei fiinţe. În sfârşit, există şi o a treia direcţie metafizică, nici spre lumină, şi nici dinspre lumină. Sofia se găseşte dincolo de această definiţie sau de o autodefiniţie în raport cu Dumnezeu. Este acel aspect spiritual al existenţei, aspectul edenic de dinainte de cunoaşterea binelui şi a răului. Nu există încă o aspiraţie către apropierea de Dumnezeu, nu există nici îndepărtarea de Dumnezeu, fiindcă, în general, nu

există direcţii, într-un sens sau altul; nu există decât mişcare în jurul lui Dumnezeu, un joc liber înaintea Feţei lui Dumnezeu, asemenea şerpilor verzi-aurii ai lui Hoffman sau a Leviathanului, pe care Dumnezeu l-a creat, cum spune psalmistul „în joacă“ sau aşa cum joacă marea sub razele soarelui. Şi aceasta este Sofia, această faţă a Sofiei se vede verde-auriu, cu transparenţe de smarald. Este ceea ce pâlpâia, fără să-şi fi găsit expresia, în primele proiecte poetice ale lui Lermontov. Aceste trei aspecte fundamentale ale protofăpturii definesc cele trei culori de bază în simbolistica culorilor, în timp ce semnificaţia culorilor intermediare este stabilită numai în raport cu ele. Dar, oricare ar fi varietatea culorilor, toate vorbesc despre relaţia, diferenţiată totuşi, a aceleiaşi Sofia, unică lumină cerească. Soarele, pulberea cea mai fină şi bezna pustiului — în lumea simţurilor; Dumnezeu, Sofia şi întunericul cel mai din afară, întunericul nonexistenţei metafizice — în lumea spiritului. Iată cele două principii care condiţionează diversitatea culorilor aici şi dincolo, în deplină corespondenţă unele cu altele, unele faţă de altele.

Serghiev Posad, 11 octombrie 1919

Lavra Sfânta Treime — Sfântul Serghie și Rusia[1]

1

Aflându-se în trecere pe la Lavra Sfânta Treime — Sfântul Serghie în secolul al XVII-lea, și anume la 11 iulie 1655, Paul de Alep, arhidiaconul Patriarhului de Antiohia, vorbește despre ea cu cel mai mare entuziasm, ca despre cel mai frumos loc de pe tot pământul. Biserica Sfânta Treime „este atât de frumoasă, încât nu-ți mai vine să ieși din ea". N-avem motive să suspectăm sinceritatea acestei aprecieri, fiindcă Paul de Alep nu scria pentru a fi publicat, ci numai pentru sine și pentru nepoții săi, și abia în vremea noastră impresiile sale au devenit bun comun. Ar fi incorect dacă am pune în relație această mărturie cu elocința de tip oriental a scriitorului. Dacă fantezia lui arabă sau, mai bine zis, ardoarea percepției sale l-ar fi făcut să culeagă de prin locurile pe unde trecea impresii estetice mai puternice decât ar fi fost în stare să adune sensibilitatea atrofiată și rece a septentrionalilor, atunci toate lucrurile văzute ar fi fost apreciate otova; or, Lavra ocupă un loc de excepție în însemnările sale și, de bună seamă, așa și este. Mărturia lui Paul de Alep poate fi verificată involuntar de oricine se află câtva timp în preajma „Casei Prea Sfintei Treimi", așa cum o numesc cronicile noastre. O vizită turistică la Lavra dezvăluie îndată, chiar și privirii fugare, un tablou care copleșește nu prin redundanță, ci prin abundența impresiilor estetice pe care le degajă lucrurile de cea mai bună calitate. Există însă și un farmec mai subtil al Lavrei care te cucerește cu fiecare zi petrecută în această lume monahală. O vrajă caldă, asemenea amintirilor difuze din copilărie, îndeamnă sufletul să se lege de Lavră în așa fel, încât toate celelalte locuri i se par de-atunci încolo străine, iar aceasta — patria adevărată care își cheamă la sine fiii de îndată ce s-au îndepărtat de ea. Într-adevăr, cele mai bogate impresii devin pustii și nostalgice, atunci când te afli departe, fă-

cându-te să te simți mereu atras de „Casa" Prea Cuviosului Serghie. Această vrajă irezistibilă rezidă în natura ei, profund organică. Aici nu este vorba doar de estetică, ci și de un simț al istoriei, un mod de a intra în sufletul poporului, de a percepe **plenar** statalitatea rusească[2], la care se adaugă o idee greu de explicat, dar care te urmărește cu obstinație: tocmai aici, la Lavra, deși nu-ți dai seama cum anume, avea să prindă viață ceea ce în sensul cel mai elevat al cuvântului se numește opinie publică, aici s-au pronunțat verdictele istoriei, aici s-au judecat public și fără apel toate aspectele vieții rusești. Această unitate vie și multiplă a Lavrei, ca microcosm și microistorie, ca un fel de **sinopsys** al existenței patriei noastre, conferă Lavrei un caracter **noumenal**[3]. Aici poate fi perceput, mai mult ca oriunde, pulsul istoriei rusești, aici s-au adunat, la extremitățile lor, cel mai mare număr de centri nervoși, sensibili, motrici, aici Rusia poate fi înțeleasă ca un întreg.

În măsura în care un portret făcut de un artist are, ca să spunem așa, infinit mai multă substanță decât o imagine fotografică, fiindcă prin capacitatea sa de sublimare însumează multiplele și diversele impresii pe care le poate lăsa o față și pe care placa fotografică le poate surprinde doar întâmplător și disparat, Lavra este un portret artistic al Rusiei în totalitatea ei, în comparație cu care, indiferent care alt loc, nu este decât o simplă fotografie. Putem spune deci că Lavra este întruchiparea sau manifestarea ideii ruse[4], a **entelehiei**[5] sale, după cuvântul lui Aristotel. Iată de unde provine această inexplicabilă atracție spre Lavra! Fiindcă doar aici, în centrul noumenal al Rusiei, trăiești în cetatea de scaun a culturii rusești, în timp ce tot restul nu este decât provincie și periferie. Numai aici, repet, plămânii pot avea o respirație spirituală deplină, iar stomacul se îndestulează cu o hrană culturală consistentă și bună... Împărtășindu-te de la acest punct de echilibru al vieții rusești, de la acest centru de sprijin și de convergență al diferitelor forțe ale acesteia, încerci o stare de dezechilibru, dezvoltarea armonioasă a personalității fiind primejduită de specializare și tehnicizare. M-am apropiat de acel cuvânt care ar putea defini locul, impregnat de energia duhovnicească a Prea Cuviosului Serghie, cuvânt căruia, deocamdată, nu reușește nimeni să-i dea expresie. Cuvântul este **antichitate**. Cine pătrunde în această inimă a Rusiei, singura moștenitoare legitimă a Bizanțului și prin intermediul acestuia — aș zice chiar direct! — a Greciei antice[6], cine pătrunde, zic, aici în Lavra, începe să fie

încercat de gândul descoperirii unor ecouri ale antichității, în cele mai prețioase straturi ale culturii rusești, nutrind convingerea că se află în fața unor manifestări ale elenismului antic. Nu poate fi vorba de o imitație formală și deci superficială, neesențială, nici măcar de o influență istorică, ci de însuși spiritul culturii, de o anume ambianță sonoră, căreia i s-ar putea descoperi similitudini, uneori dintre cele mai mărunte, cum ar fi intonațiile și timbrul vocilor prin care pot fi recunoscuți membrii aceleiași familii, chiar în absența unor asemănări exterioare frapante. Iar dacă toată Rusia, în configurația sa metafizică, se înrudește cu elenismul, ctitorul, Părintele spiritual al Rusiei moscovite[7], a întruchipat în persoana sa desăvârșită adevărata armonie elenistică într-un asemenea grad de elaborare artistică, pe linia spiritualității rusești, încât el însuși, în raport cu Lavra sau mai precis cu tot ce înseamnă cultură și care poartă pecetea acesteia, este — revenind la comparația de mai înainte — portretul portretelor, expresia cea mai pură a unei esențe spirituale care răzbate într-o mare diversitate, din toate aspectele și din întreg ansamblul Lavrei. „Casa" Prea Cuviosului Serghie reprezintă fața Rusiei, manifestarea sa primordială, pentru a-l parafraza pe Goethe sau, recurgând la propria noastră terminologie, chipul ei, chipul feței sale, fiindcă prin „chip" înțelegem manifestarea cea mai pură a formei spirituale, eliberată de orice crustă, de tot ce s-a depus de-a lungul timpului, stratificându-se, încorțoșându-se, de tot ce, ajungând într-o stare letargică, ocultează liniile sale elaborate și pure. În conștiința Bisericii — nu însă în cea mediocră, de care sunt impregnate manualele de teologie, ci în conștiința sobornicească, formată dintr-o neîntreruptă sobornicitate[8] și din continua raportare la poporul care se regăsește într-o conștiință de sine comună, duhovnicească, Casa Făcătoarei de viață Treimi a fost și va fi recunoscută întotdeauna ca inimă a Rusiei, iar cel ce a înfăptuit-o, Prea Cuviosul Serghie de Radonej „ocrotitorul și ajutătorul de căpetenie al împărăției noastre rusești", așa cum l-au numit, în 1689, țarii Ioan Alekseevici și Petru Alekseevici[9]; „mare ajutător și ocrotitor de căpetenie al poporului rus", deși mai exact ar trebui spus Îngerul păzitor al Rusiei. Chestiunea nu constă în a-l compara cu alți sfinți, care au și ei o dimensiune istorică măreață, ci în comuniunea fertilă, creatoare pe care a avut-o Prea Cuviosul Serghie cu sufletul poporului rus. Atunci când vorbesc despre tatăl meu ca despre un om excepțional pentru mine, nu-mi pun deloc problema să-l compar, în tot ce a făcut,

cu alți părinți; știu că el este numai al meu și, atunci când rămân singur cu mine însumi, nu pot să nu mă gândesc la el și la nimeni altul. Tot astfel, în strădania de a înțelege sufletul Rusiei, nu putem să nu ne adunăm gândurile în jurul acestui înger al pământului rusesc — Serghie. Gândirea populară și cea bisericească despre îngerii păzitori se apropie foarte mult de noțiunile filosofice, de „ideea" platoniciană, de „forma" sau „entelehia" aristotelică, de conceptul de „ideal", chiar dacă a fost alterat, ca esență spirituală, supraempirică și suprarațională, ideal care se cere atins cu prețul unui efort creator și artistic de o viață întreagă, transformând astfel viața în cultură. Pentru a înțelege Rusia, trebuie să înțelegi Lavra. Pentru a pătrunde sensul Lavrei, trebuie să te apropii cu luare-aminte de ctitorul său, **Sfântul Serghie**, minunatul stareț recunoscut de contemporanii săi, încă din timpul vieții, ca sfânt.

II

Epoca Prea Cuviosului Serghie, adică epoca apariției Rusiei moscovite, coincide cu una dintre cele mai mari catastrofe culturale. Am în vedere sfârșitul Bizanțului, fiindcă Prea Cuviosul Serghie s-a născut cu aproximativ o sută cincizeci de ani și a murit cu aproximativ șaizeci de ani înainte de căderea definitivă a Constantinopolului. Dar flacăra, până ajunge să se stingă, își sporește combustia, astfel încât Evul Mediu Bizantin, înainte de cădere, cunoaște o înflorire deosebit de impresionantă, conștientizând și reiterând, înainte de moarte, ideile sale, cu o deosebită pregnanță. Secolul al XIV-lea este marcat de așa-numita cea de-a treia Renaștere a Bizanțului, sub domnia Paleologilor. Toate forțele spirituale ale Imperiului Roman de Răsărit se deșteaptă din nou; filosofia speculativă, poezia, artele plastice. Rusia veche aprinde flacăra culturii sale direct de la focul sacru al Bizanțului, primind din mână în mână, ca pe o ștafetă de preț, focul prometeic al Eladei. În Prea Cuviosul Serghie, ca într-un ochi mereu treaz, focalizează cuceririle culturale ale Evului Mediu grecesc. Ceea ce s-a aflat dispersat, iar mai târziu fărâmițat în Bizanț și care a dus până la urmă aici la moartea culturii se adună din nou creator și vital în inima viguroasă a unui popor tânăr, în ipostaza strălucitoare a unei singure persoane

și de la ea — de la Prea Cuviosul Serghie — se revarsă mulțime de izvoare cu apa vie a culturii, adăpând poporul rus și dobândind, prin el, o identitate proprie.

Privind istoria rusă, urzeala culturii rusești, nu vom afla nici un fir care să nu ducă spre acel nod primordial: ideea morală, statalitatea, pictura, arhitectura, școala rusească, știința rusească. Toate aceste direcții ale culturii rusești se întâlnesc în activitatea Prea Cuviosului. În persoana sa, poporul rus s-a recunoscut pe sine: locul său în istorie și în cultură, țelurile sale culturale și numai atunci când a dobândit această conștiință a căpătat dreptul istoric la independență[10]. Bătălia de la Kulikovo, inspirată de Mănăstirea Sfintei Treimi și pregătită acolo, cu un an înainte de deznodământ, a însemnat deșteptarea Rusiei ca popor în istorie; cu Prea Cuviosul Serghie *incipit historia*. Să examinăm însă ce aspect a luat concentrarea tuturor acestor direcții și probleme culturale, preluate de Prea Cuviosul Serghie de la Bizanțul muribund. Evident, nu trebuie să vedem în persoana Prea Cuviosului un polyhistor sau un fac-totum, care să fi cuprins numai în sine totalitatea aspectelor, atât de variate, ale culturii bizantine. Dar el s-a aflat în contact cu cea mai strălucită culme a Evului Mediu grecesc, pe care se adunaseră, într-un singur mănunchi, toate limbile de foc ale acestei culturi, alcătuind flacăra din care avea să ia lumină duhul său. Această culme era ideea metafizică religioasă a Bizanțului care se aprinsese din nou, cu o deosebită strălucire pe vremea Prea Cuviosului. Îmi dau seama că pentru cei ce nu pot pătrunde în sensurile cultural-istorice ale disputelor metafizice religioase din Bizanț vorbesc degeaba; aceștia nu văd altceva decât intrigi clericale de curte și pedanterie teologică. Dimpotrivă, dacă pătrunzi în controversele dogmatice ale perioadei respective, subtextul lor devine, indiscutabil, de o nemăsurată însemnătate filosofică și general-culturală, acest subtext culminând simbolic în formule dogmatice[11]. Iar discuțiile privitoare la acele formule nu erau nici pe departe scolastice, determinate de inutile și abstracte subtilități intelectuale, ci analize deosebit de profunde ale condițiilor însești de existență a culturii, ale unei bătălii neabătute și nedomolite pentru unitatea și pentru însăși existența culturii, fiindcă așa-numitele erezii, privite dintr-o perspectivă cultural-istorică sau prin subtextul lor, erau încercări de subminare a temeliilor culturii antice, pentru ca, distrugându-i-se coerența, să fie nimicită pe de-a-ntregul. Din punct de vedere teologic toate controversele dogmatice, începând din secolul întâi, până în zilele noastre, se

reduc la două probleme: problema Sfintei Treimi şi problema Întrupării. Ambele direcţii problematice reprezentau afirmarea caracterului absolut al Divinităţii şi, pe de altă parte, a valorii spirituale a lumii. Apărând cu aceeaşi energie amândouă principiile, creştinismul are meritul istoric de a fi abolit obstacolele care separau un iudaism exclusiv monoteist şi transcendent în raport cu lumea[12] de un păgânism exclusiv panteist şi imanent, principii de cultură considerate ireconciliabile. Or, noţiunea însăşi de cultură presupune concomitent o valoare susceptibilă să se afirme creator, existentă prin ea însăşi, fără a se confunda cu viaţa, ca şi posibilitatea acesteia de a se manifesta — ceea ce ţine de caracterul „plastic" al vieţii care este, în aşteptarea momentului când îşi va putea afirma valoarea, asemenea lutului maleabil în mâinile artistului.

Lutul s-a modelat de la sine între degete
luând întocmai înfăţişarea fiilor mei...[13]

Aceste versuri dau seamă de experienţa omului de creaţie, prin intermediul lui Prometeu, ele aparţinând unui profund cunoscător al procesului de creaţie artistică. Dacă nu există valoare absolută, nu ai ce să întruchipezi în artă şi, prin urmare, însăşi noţiunea de cultură nu poate exista. Dacă viaţa este străină divinului, ea nu va fi capabilă nici să primească, nici să zămislească din sine o formă creatoare şi, în consecinţă, va rămâne izolată, în afara culturii, noţiunea de cultură vădindu-se deci inoperantă. Dintr-o parte sau din cealaltă, această noţiune a fost mereu atacată. Fie din partea păgânismului unilateral, fie din aceea a iudaismului unilateral (exclusivist). Apărarea culturii şi a temeliilor sale de către conştiinţa universală şi sobornicească a căpătat întotdeauna aspectul unei lupte pentru apărarea acestor două principii complementare, indispensabile în egală măsură culturii. În funcţie de natura atacului, apărarea însăşi a adoptat forma schematică a „lozincilor", a formulelor dogmatice şi scolastice, pe gustul spectatorului ocazional al istoriei, dar pline de sevele vieţii şi având o importanţă enormă sub raport general-cultural, atunci când le examinăm în contextul culturii. Aceste două principii ale culturii, care sunt, implicit, şi doi poli ai dogmaticii, se confirmă şi se explică unul pe altul, reprezentând urzeala şi firul din care se ţese pânza culturii ruseşti. În timp ce Rusia kieveană — perioada etnogenezei noastre, a apariţiei particularităţilor exponenţiale ale poporului nostru — este dominată de ideea receptivităţii lumii faţă de Divinitate, în Rusia moscovită şi petersburgheză — perioada de

formare a naţiunii şi a statului — se impune precumpănitor ideea principiului întruchipat al valorii, care rămâne transcendent. Modul feminin de receptare a vieţii în Rusia kieveană şi-a ales drept simbol dogmatic şi artistic Sofia — Înţelepciunea divină, ipostaza cerească a Artei[14]. Modul masculin de organizare a vieţii, specific Rusiei moscovite şi petersburgheze, se cristalizează în simbolul artistic şi dogmatic al Prea Sfintei Treimi. Întemeietorii acestor două straturi fundamentale ale istoriei ruseşti, kievlene şi moscovite, sunt, în acelaşi timp, cei mai mari promotori ai celor două coordonate ideatice de bază ale spiritului rusesc.

III

Ei au fost cei dintâi care au întrezărit în altă lume arhetipurile esenţelor prin care se defineşte duhul culturii ruseşti. Nu doar cel al ştiinţei teologice sau al unei culturi exclusiv eclesiale — prin interpretarea eronată a acestui termen ca sinonim al clericalismului — ci în toată amploarea şi profunzimea lui, eclesial în sens de „popular" (*ecclesia* = „adunare"), de integritate a culturii ruseşti în toate manifestările ei, generale şi particulare. Da, Sfântul Kiril cel „întocmai cu Apostolii" a văzut la vârsta copilăriei, când sufletul imaculat îşi păstrează întru totul pecetea primordială de arhetip al Lumii de Sus, a văzut, deci, într-un vis tainic Sofia — Înţelepciunea[15]. Aşa cum i s-a arătat Ea — percepţia divină a lumii — avea chip de prea frumoasă fecioară, de neam împărătesc. Alegându-şi-o de logodnică dintr-o mulţime de fecioare, Kiril cel „întocmai cu Apostolii" a păstrat cu evlavie şi a purtat în suflet acest simbol toată viaţa, statornic, asemenea unui cavaler medieval, care poartă fidelitatea faţă de Cereasca Fecioară. Acest simbol a devenit esenţa primordială a tinerei Rusii, care avea să se împărtăşească din imperiala generozitate a culturii bizantine.

Cel mai vechi subiect iconografic rusesc — icoana Sofiei, Înţelepciunea divină a acelei Fecioare imperiale, înaripată, cu faţa de foc, învăpăiată de Erosul ceresc — vine de la Kiril, începătorul culturii ruseşti. Suntem îndemnaţi să credem că însăşi compoziţia icoanei Sofiei, cu o atât de misterioasă istorie — am în vedere vechiul model, aşa-zis de Novgorod — este datorată tot lui

Kiril. Novgorodul și Rusia kieveană s-au cristalizat în jurul acestei imagini. Să nu uităm că însăși limba vechii noastre scrieri și o dată cu ea vechea noastră literatură, impregnată în forma și în ideația ei de cea mai nobilă dintre limbi, cea elină, a fost modelată — anume modelată — dintr-o masă lingvistică rudimentară de Kiril, „prietenul Sofiei", fiindcă porecla lui este *filo-soful*, iar civilizația medievală cavalerească a Rusiei kievene se formează în jurul Catedralei Sfânta Sofia și a altor lăcașuri închinate Sfintei Sofii. Iată însă că, după o asimilare încrezătoare a elenismului și după ce s-a format, sub o înrâurire venită din afară, o receptivitate de tip feminin a poporului rus, a venit și timpul unei afirmări a conștiinței de sine și a unei atmosfere spirituale de tip masculin: crearea statalității și întemeierea unui mod de viață stabil, maturizarea capacităților creatoare pe tărâmul artelor și științelor, progresul economic și al vieții de fiecare zi. Poporul rus va avea parte de o nouă „arătare" a arhetipului Lumii de Sus, în persoana celui de al doilea întemeietor al său — Prea Cuviosul Serghie. Încă de pe vremea când era copil și chiar mai demult — spun hagiografii săi — adică de pe când se afla în pântecele mamei, în sufletul său se ivise un semn ceresc. Nu este cazul aici nici să apărăm, nici să respingem afirmația cuprinsă în viața sfântului, cum că pruncul Vartolomeu ar fi salutat de trei ori Sfânta Treime; important este să reținem de aici ceea ce a vrut să spună, prin aceasta, conștiința populară: „Iată cum s-a alcătuit, încă din pântecele maicii sale, prin lucrarea unui arhetip din cealaltă lume, duhul Prea Cuviosului Serghie". Acest arhetip era revelația, cu caracter absolut, a Sfintei Treimi care, cam în același timp, adică pe când trăia Prea Cuviosul, era tâlcuită exhaustiv, de așa-numita controversă palamită și de gândirea teologică a Bizanțului prin problema „harului de obște" al Sfintei Treimi. Aceste probleme îl preocupau foarte serios și pe Prea Cuviosul Serghie; pentru a lua cunoștință de ele, îl trimisese la Constantinopol pe unul dintre oamenii săi de încredere. După ce a pronunțat acest ultim cuvânt, Bizanțul și-a îndeplinit misiunea istorică, nemairămânându-i nimic de făcut. Se deschidea o nouă eră în istorie — era în care acest cuvânt avea să prindă viață în planul culturii, iar misiunea culturală a Bizanțului trecea pe seama altui popor, care își însușise de-acum virtutea receptivității, fiind în măsură să dea chip, în sânul său, arhetipului ceresc. Puterea Bizanțului degenerase, în timp ce în mlaștinile Rusiei lua ființă statul rus. Simbolul noii misiuni culturale era „arătarea Treimii".

IV

Se spune adesea că biserica de lemn cu hramul Sfintei Treimi construită de Prea Cuviosul Serghie în Lavră și apoi reînălțată din temelii din piatră albă de Prea Cuviosul Nikon este, cronologic, prima biserică din lume care poartă acest hram. Ne este destul de greu să susținem acum acest protocronism de ordin exterior, factologic. Vechii istoriografi menționează până la patru biserici cu hramul Sfintei Treimi în Răsărit și două în Apus, în secolele IV-IX. Chiar dacă aceste mărturii ar fi adevărate, nu se poate spune că alegerea unui asemenea patron colectiv era de domeniul practicii curente și nici măcar bisericile amintite nu și-au păstrat multă vreme hramul, astfel încât, ulterior, Răsăritul n-a mai avut biserici cu acest hram.

În letopisețele noastre sunt menționate biserici cu hramul Sfintei Treimi începând din secolul al XII-lea și apoi, în următoarele două veacuri, la Cracovia, Lysița, câteva la Marele Novgorod, la Holm, Serpuhov, în regiunea lacurilor și mai ales Catedrala din Pskov. Este greu de spus dacă versiunile tardive ale cronicilor corespund exact cu vechile înscrisuri și dacă nu cumva vechile biserici de lemn, care între timp arseseră, avuseseră alt hram, abia cele noi care le luaseră locul fiind închinate Sfintei Treimi, acest hram putând, prin urmare, figura doar cu titlu „retroactiv" în cronicile la care ne referim. Totuși, rămân incontestabile trei fapte: în vechime, exista obiceiul de a „reboteza" bisericile (de pildă biserica Sfântului Duh din Lavra avea inițial hramul Sfintei Treimi); pe de altă parte, cronicile ne dau versiuni diferite referitor la aceeași biserică (Sfânta Treime de la Cracovia este numită și „Maica Domnului"); în sfârșit, în ordinea progresului realizat de conștiința teologică și filosofică, elaborarea formulei trinitare simetrice[16] așa cum o găsim tocmai în secolul al XIV-lea în Biserica Răsăriteană, face din ideea Treimii obiect de atenție specială, ceea ce avea să ducă ulterior la edificarea de biserici cu hramul Sfintei Treimi, la dezvoltarea iconografiei trinitare, la crearea unui ciclu de sărbători ale Treimii și la o nouă poezie liturgică. De aceea este foarte puțin probabil că s-ar fi construit biserici cu hramul Sfintei Treimi, înainte de a se fi dezvoltat ideea trinitară, în secolul al XIV-lea. Chiar dacă în secolele precedente ar fi existat câteva asemenea biserici, ele n-ar fi putut apărea ca simboluri conștiente ale unei idei care încă nu se formulase și, prin urmare, tre-

buie considerate fie ca niște accidente istorice, care n-au intrat în cursul „plă-
nuit“ al istoriei, fie ca niște pre-simțiri difuze a acelui fenomen unitar care
avea să se dezvăluie abia în secolul al XIV-lea.

Nimic măreț nu apare întâmplător și nu poate rezulta dintr-o erupție ca-
pricioasă. Spre ceea ce ne apare la un moment dat măreț, converg nenumărate
fire, țesute în istorie cu mult timp înainte. Un lucru măreț este sinteza
virtualităților oricărui popor, care există asemenea unor luminițe abia vizibile.
Mărețul n-ar fi măreț dacă n-ar da un răspuns efortului de creație al unui în-
treg popor. În același timp, el și numai el realizează sinteza tuturor frământă-
rilor difuze, reducându-le pe toate la un singur cuvânt. Cum a fost cuvântul
Prea Cuviosului Serghie, care a exprimat tot ce era esențial în căutările și în
năzuințele poporului rus, și acest cuvânt, chiar dacă fusese rostit mai înainte,
a fost pronunțat acum conștient, pentru prima dată și cu întreaga greutate de
Sfântul Serghie. În acest sens, prioritatea ecumenică a Catedralei Lavrei Sfân-
ta Treime este în afară de orice discuție. În ce privește epoca petersburgheză,
atunci intră Rusia în rândul marilor puteri europene și construiește încă o
catedrală cu hramul Sfintei Treimi[17]. În acest fel, Petru cel Mare leagă din
punct de vedere spiritual Sankt Petersburgul de Moscova. Printr-un asemenea
edificiu fusese marcat, la timpul respectiv, începutul independenței Rusiei și
în Răsărit.

Cinstitor al Sfintei Treimi, Prea Cuviosul Serghie a construit biserica Sfin-
tei Treimi văzând în ea o chemare la unitatea pământului rusesc, în numele
unei realități superioare. Zidește biserica Sfintei Treimi pentru ca „fiind ea
mereu privită — după cum se exprimă hagiograful Prea Cuviosului — să fie bi-
ruită spaima iscată de odioasa dezbinare a lumii“. Treimii I se spune „de viață
făcătoare“, adică obârșia și izvorul vieții, și „deoființă și nedespărțită“ fiindcă
unitatea în dragoste înseamnă viață și început de viață, iar vrăjmășia, discor-
dia și dezbinarea distrug, înăbușă și duc la moarte. Dezbinării aducătoare de
moarte i se opune unitatea „de viață făcătoare“ care se înfăptuiește fără răgaz
prin lucrarea duhovnicească a iubirii și a înțelegerii reciproce. Potrivit inten-
ției întemeietorului, întruchipată în mod genial chiar de el însuși, „biserica
Sfintei Treimi este prototipul strângerii laolaltă a rușilor, în unire spirituală și
în dragoste frățească“. Ea urma să fie centrul unirii culturale a Rusiei în care
să-și găsească punct de sprijin și supremă legitimare toate laturile vieții ru-

sești. Desăvârșita ospitalitate de care Prea Cuviosul Serghie nu înceta să vor-
bească și din care țarul Aleksei Mihailovici făcuse o lege, darurile de toate
felurile, începând cu bucata de pâine și terminând cu tămăduirea trupurilor și
a sufletelor, nefiind date uitării nici jucăriile pentru copii, pe care le făcea
chiar sfântul, toate acestea la un loc trebuiau să asigure, în intenția celui ce, cu
o viziune limpede, statornicise idealul cultural trinitar al Rusiei, condiții priel-
nice pentru ca, văzând cu ochi duhovnicești biserica Sfintei Treimi, să poți
contempla în ea arhetipul unimii dumnezeiești. Din acest moment construcția
de biserici cu hramul Sfintei Treimi va fi legată de numele Prea Cuviosului
Serghie și, nu fără motiv, aceste biserici vor avea de obicei și un altar cu
hramul Sfântului Serghie.

Dacă biserica a fost închinată Sfintei Treimi, trebuia să se afle în ea și icoa-
na de hram a acesteia, care să exprime esența duhovnicească a bisericii înseși,
să reprezinte — dacă putem spune așa — numele în culori al bisericii. Cu greu
ne-am putea imagina că ucenicul Prea Cuviosului Serghie, nepotul său du-
hovnicesc, cu alte cuvinte, cel care i-a fost aproape contemporan, cel care lu-
crase și în timpul vieții sale și îl cunoscuse personal, ar fi îndrăznit să înlo-
cuiască compoziția icoanei Treimii, aflată chiar în chilia Prea Cuviosului și
„aprobată“ de el, cu o alta, făcută după placul său, pe aceeași temă. Miniatu-
rile hagiografiei scrise de Epifanie înfățișează icoana Treimii ca aflându-se în
chilia Sfântului Serghie, dar nu dintru început, ci numai din a doua jumătate
a vieții, ceea ce dovedește că a apărut în timpul activității sale. Dacă prima
icoană a Sofiei, care nu era cunoscută în Bizanț, a fost concepută în momen-
tul întemeierii Rusiei kievlene, obârșia sa aflându-se în vedenia din copilărie a
Sfântului Kiril, această viziune însemnând și clipa în care Sfântul a devenit
„cavalerul“ Sofiei, icoana Sfintei Treimi, necunoscută până atunci lumii, apare
întâia oară în epoca moscovită a Rusiei, tot la un început de epocă, configu-
rând artistic contemplarea duhovnicească a slujitorului Sfintei Treimi, Ser-
ghie. Am spus „necunoscută până atunci lumii“; și aici însă, ca și atunci când
am vorbit despre biserica Sfintei Treimi, trebuie să deslușim pe de o parte
sensul spiritual, exprimat într-un conținut simbolic, iar pe de altă parte, să
vedem ce materiale elaborate de istorie au servit la realizarea acestui simbol.

Raportând aceste materiale la faimoasa Treime a lui Rubliov, trebuie să o
considerăm, de bună seamă, numai ca pe o verigă în lanțul dezvoltării artelor

plastice, în general, și în compoziția celor trei îngeri peregrini, în special. Istoria acestei compoziții este foarte lungă, fiindcă deja în anul 314 lângă stejarul Mamvri se afla, după spusele lui Iulius Africanus, un tablou care înfățișa apariția celor trei peregrini la Avraam, iar din secolele al V-lea și al VI-lea sunt cunoscute imagini asemănătoare aflate pe pereții bisericii Santa Maria Maggiore din Roma și în biserica Sfântul Vitelius din Ravena. De atunci, acest subiect iconografic poate fi întâlnit frecvent. Trebuie să pătrunzi însă în sensul spiritual al acestor reprezentări înainte de a stabili afinitățile lor cu Treimea lui Rubliov. Reprezentarea unei femei cu un copil în brațe nu este câtuși de puțin prototipul Madonei Sixtine, fiindcă în Sixtină, ca operă de artă, nu recunoaștem deloc subiectul maternității, accesibil oricui, ci tocmai maternitatea divină, așa cum i s-a dezvăluit lui Rafael. Tot așa cele trei figuri adunate în jurul unei mese, chiar dacă sunt figuri înaripate, nu pot fi pur și simplu opuse Treimii lui Rubliov, fiindcă originalitatea creatoare a acesteia nu este dată câtuși de puțin numai de subiect. Compoziția în care intră cei trei peregrini și Avraam, care stă înaintea lor, iar mai târziu fără el, nu este altceva decât un episod din viața lui Avraam, chiar dacă într-o interpretare convențional-alegorică se obișnuia să se vadă în el o aluzie la Sfânta Treime. Ne emoționează, ne surprinde și aproape că ne mistuie ca un foc, privind opera lui Rubliov, nu atât subiectul, nici numărul trei, nici potirul de pe masă și nici aripile, ci perdeaua ridicată neașteptat de pe priveliștea lumii noumenale; în ordine estetică, pentru noi nu mai prezintă importanță prin ce mijloace a obținut artistul dezvăluirea noumenală, nici dacă penelul și culorile cu care a fost zugrăvită icoana ar fi putut să se afle și în alte mâini; ne interesează ceea ce artistul a izbutit să ne transmită ca „arătare" și ca revelație. Într-o epocă frământată, în mijlocul unor dezbinări și răfuieli fratricide, într-o sălbăticie generală, înfruntând năvala tătarilor, în asemenea condiții deci de zbucium adânc, de dezagregare a Rusiei, s-a deschis vederii duhovnicești imaginea Lumii de Sus, a lumii „de dincolo", nemărginită, netulburată, nezdruncinată. Vrăjmășiei și urii care stăpâneau lumea de jos, li se opunea dragostea reciprocă revărsată într-o veșnică concordie, într-o veșnică și tăcută voroavă, într-o veșnică uniune a sferelor de sus. Această inefabilă pace pe care Treimea lui Rubliov o revarsă într-un șuvoi generos în sufletul celui ce o contemplă, acest azur fără pereche în lume, cu mult mai ceresc decât cerul lumii, acest

azur supraceresc după care tânjea Lermontov, această grație indelebilă a unor declinații reciproce, această liniște primordială a necuvintelor, această infinită umilință reciprocă, toate acestea socotim a fi fost prinse în Treime.

Cultura umană este reprezentată de edificii, lumea vie — de copac, iar pământul — de stâncă; toate acestea par infime și neglijabile față de nesfârșita și neistovita comuniune în dragoste; totul se află aici lângă ea și pentru ea; căci, prin azurul său, prin muzica splendorii sale, prin situarea sa deasupra deosebirilor dintre bărbat și femeie, mai presus de vârstă, dincolo de orice condiționări și delimitări terestre, comuniunea în dragoste reprezintă Cerul însuși, realitatea necondiționată, supremul și adevăratul bine, mai presus de toate câte există. Andrei Rubliov a întruchipat această viziune a lumii, pe cât de nepătrunsă cu mintea omenească, pe atât de cristalină și fermă, de adevărată și neschimbătoare. Dar, pentru a putea să vezi această lume, pentru a prinde cu sufletul și cu penelul această răcoroasă, dătătoare de viață suflare a duhului, trebuia ca pictorul să aibă înaintea ochilor arhetipul ceresc, iar în preajmă răsfrângerea sa pământească și mai trebuia să se afle într-o ambianță duhovnicească și de pace. Andrei Rubliov s-a nutrit ca artist cu ceea ce i s-a dat. Și de aceea, nu Prea Cuviosul Andrei Rubliov, duhovnicescul nepot al Prea Cuviosului Serghie, ci însuși întemeietorul Rusiei, Serghie de Radonej trebuie cinstit ca adevăratul creator al acestei capodopere, nu numai a picturii rusești, ci și universale. Andrei Rubliov n-a fost un creator independent, ci doar un executant genial al proiectului de creație și compoziție datorate Prea Cuviosului Serghie. Această icoană este cel de-al doilea simbol al spiritului rusesc; sub semnul său se va desfășura istoria ulterioară a Rusiei. Și este vrednic de atenție faptul, deși era de așteptat, că cea mai mare mutație liturgică în care avea să se regăsească ideea rusă și particularitățile spiritului rusesc este legată tot de numele Prea Cuviosului Serghie.

Mă refer la praznicul Sfintei Treimi ca și creație liturgică specifică culturii rusești, mai precis creației Prea Cuviosului Serghie însuși. Să reamintim că Bizanțul nu cunoștea această sărbătoare, după cum îi erau necunoscute, în fond, și bisericile cu hramul Sfintei Treimi sau icoanele cu Sfânta Treime. Ultimul cuvânt al Bizanțului în materie dogmatică a devenit punct de plecare pentru activitatea primelor forțe creatoare ale culturii rusești. Praznicul Cincizecimii, care ocupa locul pe care a fost așezată în Rusia sărbătoarea Sfintei

Treimi[18], avea o semnificație mai mult istorică decât una în mod real ontologică. În secolul al XIV-lea, în Rusia, ea își vădește esența ontologică astfel încât, celei de-a treia rugăciuni de la vecernie, adresată lui Hristos, i se adaugă o nouă rugăciune către Duhul Sfânt eliminată ulterior, după modelul bizantin, în urma acțiunii reacționare și antinaționale a Patriarhului Nikon[19]. Cinstirea „Mângâietorului" — Duhul Sfânt, al Nădejdii divine, ca principiu spiritual al feminității, avea să se împletească cu ciclul de reprezentări ale Sofiei și să fie strămutate în cea de-a doua zi după Sfânta Treime — Praznicul Pogorârii Sfântului Duh, zi în care, potrivit unei pătrunzătoare observații a poporului nostru, „pământul își serbează onomastica", adică își serbează îngerul păzitor, esența sa spirituală, Bucuria, Frumusețea, Eterna feminitate[20].

Praznicul Sfintei Treimi apare prima dată — este de presupus — ca sărbătoare de hram a catedralei Sfânta Treime, ca o cinstire a Treimii lui Rubliov. După cum slujba Bisericii Învierii de la Ierusalim, la început unică, prin locul său de desfășurare, avea să devină chipul și modelul tuturor slujbelor de Înviere, fiind trecută ulterior în Tipicon, sau după cum praznicul Înălțării Crucii Mântuitorului, de asemenea unic la origine, în virtutea obiectului sărbătorii și a unicității Crucii-De-Viață-Făcătoare avea să se răspândească prin trecerea sa în Tipicoane (exemple analoge de includere în Tipicul bisericesc drept model al unor fenomene liturgice unice pot fi găsite foarte frecvent), întocmai așa s-a întâmplat și cu praznicul unei singure icoane și a unei singure biserici, care exprima esența spirituală a poporului rus — fenomen cu multiple ecouri, reprodus în nenumărate biserici cu hramul Sfintei Treimi și în nenumărate icoane ale Treimii. Un lucru reflectat în mii de oglinzi rămâne pentru miile de oglinzi aceeași realitate fundamentală, centrul real al tuturor acestora. Astfel, prima întruchipare a arhetipului spiritual care a determinat esența Rusiei — arhetipul Treimii ca idee culturală — rămâne dincolo de răspândirea pe care a căpătat-o ulterior un fenomen istoric, artistic și metafizic unic și nu poate fi comparat cu copiile sale. Cel mai frumos edificiu de arhitectură rusească, catedrala Sfintei Treimi „din care nu-ți mai vine să ieși", după expresia lui Paul de Alep, pe care am amintit-o, și cea mai frumoasă operă a iconografiei ruse — Treimea lui Rubliov, ca și minunatele realizări muzicale care deschid mari posibilități muzicii viitorului, întreaga slujbă a praznicului Sfintei Treimi, toate acestea sunt importante nu numai fiindcă reprezintă creații frumoase, ci și prin profundul lor adevăr artistic, adică printr-o perfectă identificare a arhetipului spiritual al Rusiei cu întruchiparea sa artistică.

V

Iată de ce tocmai aici, în Lavra, ne simțim acasă mai mult decât ne-am simți în propria noastră casă. Fiindcă ea a devenit personificarea reală a celor mai sacre aspirații, izvorâte din adâncurile ființei noastre și a făcut-o cu o perfecțiune și cu o amploare pe care noi înșine n-am fi știut niciodată să le atingem. Lavra suntem noi, mai mult chiar decât am putea fi noi înșine; suntem noi în adâncurile cele mai tainice ale ființei noastre. Iată de ce am venit și venim aici nu numai cu inimile palpitând de un scump fior, dar și cu creația noastră în integralitatea și amploarea ei, cu toate realizările noastre culturale, cu valorile noastre, simțind că ele nu pot atinge împlinirea pe care le-o dorim, atâta timp cât nu le racordăm la această inimă a culturii rusești. În jurul Lavrei — nu în sensul zidurilor sale, firește, ci însensul focalizării vieții culturale — s-a închegat construcția culturală a poporului rus. Praznicul Treimii a devenit momentul în care își afirmau vitalitatea creativitatea populară, credințele noastre specifice, cântecele și tradițiile folclorice. Frumusețea modului de viață popular sporea atunci, devenind parte a acestei zile de sărbătoare, ca de pildă prin introducerea ramurilor de mesteacăn în „spectacolul" liturgic, încât aproape că nu mai exista un hotar precis între rigoarea rânduielilor bisericești și datinile practicate în popor. Firul tradiției iconografiei rusești duce la școala iconografică a Lavrei. Arhitectura rusească a „depozitat" aici, de-a lungul veacurilor, cele mai frumoase realizări, așa încât Lavra este un veritabil muzeu de arhitectură rusă. Cartea, literatura în general, învățământul din Rusia, și-au primit întotdeauna hrana de bază de aici, de la activitatea civilizatorie, concentrată în Lavra și în jurul ei. Chiar peregrinările Sfântului Serghie, apoi ale nenumăratelor generații de sfinți ruși care n-au fost decât fiii, nepoții, strănepoții săi duhovnicești și așa mai departe până în zilele noastre, au răspândit pretutindeni civilizația rusă, cultura rusă, concepțiile rusești referitoare la activitatea economică și a statului sau, mai exact, ideea rusă[21] în totalitate, viața sub toate aspectele sale.

Treimi[18], avea o semnificație mai mult istorică decât una în mod real onto-
logică. În secolul al XIV-lea, în Rusia, ca își vădește esența ontologică arhe-
încât, celei de-a treia rugăciuni de la vecernie, adresată lui Hristos, i se adaugă
o nouă rugăciune către Duhul Sfânt eliminată ulterior, după modelul bizan-
tin, în urma acțiunii reacționare și antinaționale a Patriarhului Nikon[19]. Ce-
stirea „Mângâietorului" — Duhul Sfânt, al Nădejdii divine, ca principiu spi-
ritual al feminității, avea să se împletească cu ciclul de reprezentări ale Sofiei și
să fie strămutate în cea de-a doua zi după Sfânta Treime — Praznicul Pogorârii
Sfântului Duh, zi în care, potrivit unei pătrunzătoare observații a poporului
nostru, „pământul își serbează onomastica", adică își serbează îngerul păzitor,
esența sa spirituală, Bucuria, Frumusețea, Eterna feminitate[20].

Praznicul Sfintei Treimi apare prima dată — este de presupus — ca sărbă-
toare de hram a catedralei Sfânta Treime, ca o cinstire a Treimii lui Rubliov.
După cum slujba Bisericii Învierii de la Ierusalim, la început unică, prin fe-
lul său de desfășurare, avea să devină chipul și modelul tuturor slujbelor de
Înviere, fiind trecută ulterior în Tipicon, sau după cum praznicul Înălțării
Crucii Mântuitorului, de asemenea unic la origine, în virtutea obiectului săr-
bătorii și a unicității Crucii-De-Viață-Făcătoare avea să se răspândească prin
trecerea sa în Tipicoane (exemple analoge de includere în Tipicul bisericesc
drept model al unor fenomene liturgice unice pot fi găsite foarte frecvent),
întocmai așa s-a întâmplat și cu praznicul unei singure icoane și a unei singure
biserici, care exprima esența spirituală a poporului rus — fenomen cu multiple
ecouri, reprodus în nenumărate biserici cu hramul Sfintei Treimi și în nenu-
mărate icoane ale Treimii. Un lucru reflectat în mii de oglinzi rămâne pentru
miile de oglinzi aceeași realitate fundamentală, centrul real al tuturor acestora.
Astfel, prima întruchipare a arhetipului spiritual care a determinat esența
Rusiei — arhetipul Treimii ca idee culturală — rămâne dincolo de răspândirea
pe care a căpătat-o ulterior un fenomen istoric, artistic și metafizic unic și nu
poate fi comparat cu copiile sale. Cel mai frumos edificiu de arhitectură ru-
sească, catedrala Sfintei Treimi „din care nu-ți mai vine să ieși", după expresia
lui Paul de Alep, pe care am amintit-o, și cea mai frumoasă operă a iconogra-
fiei ruse — Treimea lui Rubliov, ca și minunatele realizări muzicale care des-
chid mari posibilități muzicii viitorului, întreaga slujbă a praznicului Sfintei
Treimi, toate acestea sunt importante nu numai fiindcă reprezintă creații fru-

moase, ci și prin profundul lor adevăr artistic, adică printr-o perfectă identi-
ficare a arhetipului spiritual al Rusiei cu întruchiparea sa artistică.

V

Iată de ce tocmai aici, în Lavra, ne simțim acasă mai mult decât ne-am
simți în propria noastră casă. Fiindcă ea a devenit personificarea reală a celor
mai sacre aspirații, izvorâte din adâncurile ființei noastre și a făcut-o cu o per-
fecțiune și cu o amploare pe care noi înșine n-am fi știut niciodată să le atin-
gem. Lavra suntem noi, mai mult chiar decât am putea fi noi înșine; suntem
noi în adâncurile cele mai tainice ale ființei noastre. Iată de ce am venit și
venim aici nu numai cu inimile palpitând de un scump fior, dar și cu creația
noastră în integralitatea și amploarea ei, cu toate realizările noastre culturale,
cu valorile noastre, simțind că ele nu pot atinge împlinirea pe care le-o dorim,
atâta timp cât nu le racordăm la această inimă a culturii rusești. În jurul La-
vrei — nu în sensul zidurilor sale, firește, ci însensul focalizării vieții culturale —
s-a închegat construcția culturală a poporului rus. Praznicul Treimii a devenit
momentul în care își afirmau vitalitatea creativitatea populară, credințele
noastre specifice, cântecele și tradițiile folclorice. Frumusețea modului de via-
ță popular sporea atunci, devenind parte a acestei zile de sărbătoare, ca de pil-
dă prin introducerea ramurilor de mesteacăn în „spectacolul" liturgic, încât
aproape că nu mai exista un hotar precis între rigoarea rânduielilor bisericești
și datinile practicate în popor. Firul tradiției iconografiei rusești duce la școala
iconografică a Lavrei. Arhitectura rusească a „depozitat" aici, de-a lungul
veacurilor, cele mai frumoase realizări, așa încât Lavra este un veritabil muzeu
de arhitectură rusă. Cartea, literatura în general, învățământul din Rusia, și-au
primit întotdeauna hrana de bază de aici, de la activitatea civilizatorie, con-
centrată în Lavra și în jurul ei. Chiar peregrinările Sfântului Serghie, apoi ale
nenumăratelor generații de sfinți ruși care n-au fost decât fiii, nepoții, strănе-
poții săi duhovnicești și așa mai departe până în zilele noastre, au răspândit
pretutindeni civilizația rusă, cultura rusă, concepțiile rusești referitoare la acti-
vitatea economică și a statului sau, mai exact, ideea rusă[21] în totalitate, viața
sub toate aspectele sale.

În vechile însemnări despre sfârşitul Prea Cuviosului, el este numit „ca-
petenia şi dascălul tuturor mănăstirilor care se află în Rusia". Într-adevăr, nu
mai puţin de un sfert dintre mănăstirile noastre au fost întemeiate de ucenici
direcţi ai sfântului, care au colonizat Rusia de Nord şi Nord-Est, până pe
meleagurile Permului şi ale Vologdei. Dar razele pe care le-a răspândit acest
soare al nostru au fost fără de număr, încât te întrebi dacă mai există ceva care
să nu-i fi primit lumina. Ideii Trinitare îi corespunde în plan social preceptul
cenobitic, al cărui susţinător a fost Prea Cuviosul Serghie: „Acolo (în mănăs-
tire), nu vei putea spune: «lucrul acesta este al meu, iar acesta — al tău»; pen-
tru ceea ce este «al tău», şi care este pricină de nesfârşită gâlceavă, nu este loc
acolo", scria, la timpul său, Sfântul Ioan Gură de Aur, referindu-se la mănăs-
tirile din vremea sa. Cenobitismul a fost întotdeauna, încă de la începuturile
creştinismului, semnul înnoirii duhovniceşti. Şi începuturile Rusiei kievlene
au fost marcate de introducerea vieţii comunitare, centrul acesteia devenind,
îndată după încreştinarea Rusiei, Lavra Pecerskaia din Kiev. Şi în perioada de
început a Rusiei moscovite, când putem vorbi de asemenea de o înnoire
spirituală, apar semne ale introducerii cenobitismului (viaţa „de obşte"), în
chiar inima Rusiei moscovite, după povaţa şi cu binecuvântarea Bizanţului
muribund. Ideea vieţii de obşte, trăită în deplină dragoste, într-un gând şi
într-o comunitate economică, fie că se numeşte ca în greceşte **kinovia** sau
communia ca în latineşte, a fost întotdeauna foarte apropiată sufletului ru-
sesc, care a văzut în ea modul de viaţă cel mai ales şi mai de dorit, fiind sta-
tornicită şi realizată la Lavra Sfintei Treimi de Prea Cuviosul Serghie. De aici,
de la Casa Sfintei Treimi devenită centrul unei colonii teritoriale, economice,
artistice, civilizatoare şi, în sfârşit, etnice, ea s-a răspândit pretutindeni. Dintre
toate formele de iradiere culturală ale Lavrei, trebuie să ne oprim acum, în
mod deosebit, la una despre care s-a vorbit mai puţin şi anume la înrâurirea
sa civilizatoare asupra Rusiei. Chiar Prea Cuviosul Serghie le cerea fraţilor ca,
în rând cu ascultările fizice în care excelau, să citească necontenit, lectura im-
plicând cu necesitate existenţa unor ateliere de copişti. În acest fel, Lavra
Sfântului Serghie a devenit încă de la întemeierea ei focarul unei vaste acti-
vităţi literare, a cărei dovadă monumentală, deşi parţială, o reprezintă preţi-
oasa colecţie de manuscrise, păstrate până acum în mănăstire, dintre care o
mare parte scrise aici, împodobite cu somptuoase miniaturi. Din perpetuarea

vie a acestei preocupări, a rezultat o imensă activitate editorială, neîntreruptă
până astăzi, a cărei importanţă culturală ar fi greu de estimat. Pe de altă parte,
Lavra a fost întotdeauna locul unor însemnate contacte culturale ale societăţii
ruseşti. Cercurile de studii, aceste focare de efervescenţă intelectuală, au rămas
vreme de cinci secole strâns legate de Lavra şi, tot vreme de cinci secole, la ra-
cla Prea Cuviosului şi-au căutat reazem şi încuviinţare supremă în ostenelile
lor cărturarii noştri. De la cine anume? Nu de la unii sau alţii dintre trăitorii
mănăstirii, dintre cei ce s-au aflat şi se mai află în ea, ca slujitori sau ocroti-
tori, ci de la întreg poporul rus care cuvântează prin Lavră; căutau încuviin-
ţarea Lavrei ca entitate culturală unică, al cărei centru este Catedrala Sfintei
Treimi, iar marginile îi sunt departe, pe tot întinsul pământului rusesc. Aca-
demia Teologică de la Moscova este copilul Lavrei, ieşită din cercul de cultură
şi învăţământ al lui Maxim Grecul[22]. Ea n-a încetat, de-a lungul celor cinci
sute de ani de existenţă, trecând prin nenumărate vicisitudini, să menţină
puternicele sale legături cu Casa De-Viaţă-Făcătoarei Treimi; este profund
semnificativ faptul că, după patru sute de ani de istorie, şi-a găsit, în sfârşit,
loc de linişte în cuibul părintesc şi că, de peste o sută de ani, se află aici, cu
comoara sa de manuscrise şi tipărituri. Cea mai veche instituţie de învăţământ
superior din Rusia nu se cuvine să fie, şi nici n-a fost, din punct de vedere
spiritual, independentă, ci doar parte din viaţa Lavrei. După cum nu trebuie
considerate ca având o existenţă independentă acele ateliere meşteşugăreşti
care s-au concentrat, din negura vremurilor, în jurul Lavrei şi care, în a doua
jumătate a secolului al XIX-lea, s-au cristalizat în expresia lor cea mai elevată,
aceea a atelierelor artizanale de artă de la Abramţevo[23], devenite model
pentru atelierele artizanale de acest fel din celelalte provincii ruseşti. Trebuie
să menţionez aici că Abramţevo, care a adus un suflu înnoitor în arta rusă şi a
jucat un mare rol în economia Rusiei moderne, s-a constituit şi a activat
profitând de inspiraţia şi de forţa de organizare a Lavrei, dacă ar fi să amintim
doar căile ferate din nord şi din regiunea Doneţului. Dar cine ar putea spune
totul despre cum s-a manifestat şi se manifestă forţa de edificare culturală a
Lavrei? Deoarece articolul nostru ameninţă să atingă dimensiunile unei cărţi
sau să se limiteze la un arid catalog, nu vom continua, oprindu-ne aici.

VI

Voi trage unele concluzii. Lavra reunește în sine, într-un ansamblu viu, toate aspectele vieții rusești. Poate fi văzută aici o excelentă colecție de icoane, din toate epocile și de toate stilurile. Cine ar putea să-și imagineze Lavra fără școala ei de iconografie, fără atelierele de icoane? Lavra este un reprezentativ muzeu de arhitectură; ar fi normal să se organizeze aici o școală de arhitectură sau, poate, o „pepinieră" de proiecte de arhitectură, un fel de atelier de creație pentru toată Rusia. În Lavra se află adunate cele mai alese modele de cusături, această artă decorativă originală, care nu este aproape deloc apreciată și ale cărei realizări nu sunt accesibile nici celei mai rafinate picturi. De asemenea, ar trebui înființată aici o societate care să studieze cele mai reprezentative opere ale acestei arte, să editeze albume cu reproduceri mărite după cusături și broderii, care să răspândească arta brodatului și să pună bazele unei școli și a unor ateliere. Minunatele piese de bijuterie, lucrate în Lavra, ne fac să ne gândim la necesitatea de a crea aici un centru care să se ocupe și de această artă. Și oare ar mai fi nevoie să arătăm cât de necesară s-ar dovedi aici o școală de canto care să studieze muzica populară rusească, „eterofonia" ei, pentru a utiliza terminologia lui Adler, sau „polifonia populară", germen al muzicii viitorului care se naște acum și care va înlocui omofonia medievală și polifonia timpurilor moderne, împăcându-le? Să mai adăugăm și condițiile de studiu, deosebit de favorabile aici, unde converg diverse direcții ale artei populare din toate colțurile Rusiei pentru studierea problemelor etnografice și antropologice? Dar ne vom limita la atât. Nu vom putea enumera aici toate activitățile culturale posibile care și-ar putea găsi locul, în chip firesc, în preajma Lavrei. De asemenea, nu vom putea prevedea noile discipline științifice, toate sferele de creativitate și toate ramurile culturii care s-ar putea naște și care se vor naște, de bună seamă, după ruptura produsă în istoria universală prin trecerea de la interesul individual la interesul național. Voi spune concis: văd Lavra în viitor ca un fel de Atenă rusească, un muzeu viu al Rusiei în care să freamăte studiul și creația și unde, prin colaborare pașnică și printr-o benefică emulație între instituții și persoane, să se realizeze în comun acele înalte comandamente — crearea unei culturi globale, reconstituirea spiritului antichității în integralitatea lui, crearea unei noi Elade — care ar înflăcăra elanul de

creație al poporului rus. Nu mă refer la călugării care au grijă de Lavra și care, de cinci sute de ani, sunt păzitorii ei; prezența lor este o necesitate care nu comportă discuții. Dar singuri, ei nu se vor putea ridica la înălțimea acestor îndatoriri. Vorbesc de ceea ce ar putea să creeze original întregul popor, concentrându-se în jurul Lavrei, inspirându-se din comorile ei. În ceea ce privește nucleul acestei Academii naționale și populare de cultură, el trebuie să devină fermentul unei activități culturale minuțios organizată, făcându-se apel la toate mijloacele și la toate realizările de seamă ale artei rusești, în jurul raclei sfinte a Întemeietorului, Constructorului și Îngerului Lavrei.

Perspectiva inversă[1]

Observații istorice

I

Atenția celui ce se apropie pentru întâia dată de icoanele rusești din secolele XIV-XV și, parțial, de cele din secolul al XVI-lea este reținută de neașteptatele raporturi de perspectivă, îndeosebi în cazul reprezentării obiectelor cu marginile plate și cu muchiile drepte, cum ar fi, bunăoară, clădirile, mesele, tronurile și cărțile în mod special — de regulă Evanghelii — unde sunt reprezentați Mântuitorul și Sfinții. Aceste raporturi particulare apar în flagrantă contradicție cu regulile perspectivei lineare și nu pot fi privite, din punctul de vedere al acesteia, decât ca o grosolană lipsă de cultură a desenului.

La o privire mai atentă se poate observa lesne că și corpurile mărginite de suprafețe curbe sunt redate tot prin asemenea racursiuri care se îndepărtează de regulile reprezentării în perspectivă. La corpurile redate în icoană prin linii curbe sau prin fațete, nu de puține ori apar părți și suprafețe întregi care, în mod normal, nu sunt vizibile direct; orice manual de perspectivă explică de ce se întâmplă așa. Fiindcă atunci când privirea cade normal, în mod perpendicular, pe fațada clădirilor reprezentate, pot fi văzuți deodată doi pereți laterali; privind o Evanghelie îți apar simultan trei sau chiar patru muchii; o față omenească este redată cu creștetul, tâmplele sau urechile întoarse înainte și parcă întinse pe planul icoanei și răsucite spre privitor, cu nasul aplatizat și cu celelalte părți ale feței, care în mod normal nu sunt vizibile și chiar cu suprafețele lor plane răsucite, deși în chip firesc trebuia să fie orientate spre înainte. Sunt de asemenea caracteristice cifozele, persoanele aduse mult de spate din icoanele tip „Deisis", reprezentarea simultană a spinării și pieptului la Sfântul Prohor, care scrie îndrumat de Apostolul Ioan Teologul, precum și alte combinări analoge ale suprafețelor profilului și feței, ale planurilor dorsale și

frontale etc. În ce privește planurile complementare, liniile paralele, care nu sunt situate în planul icoanei și care ar fi trebuit, ținând seama de regulile perspectivei, să conveargă înspre linia orizontului, în icoană, dimpotrivă, sunt redate în sens contrar, divergent. Într-un cuvânt, astfel de abateri de la unitatea reprezentării perspectivale și altele ca acestea care apar în icoană sunt atât de frapante și de caracteristice încât i-ar sări în ochi și unui școlar mediocru, chiar dacă n-ar avea despre perspectivă decât cunoștințe vagi și de mâna a treia.

În chip straniu însă, aceste manifestări de ignoranță în tehnica desenului care ar trebui, de bună seamă, să-l facă să turbeze de mânie pe orice privitor care își dă seama de „evidenta absurditate" a unei astfel de reprezentări, nu trezesc sentimente de insatisfacție, fiind receptate ca un lucru firesc și chiar plăcut. Mai mult, când se întâmplă să fie puse alături două-trei icoane, aproximativ din aceeași perioadă și aparținând, mai mult sau mai puțin, unui meșter din aceeași școală, privitorul își va da seama, în mod cert, de indiscutabila superioritate artistică a acelei icoane în care se face simțită cel mai mult derogarea de la regulile perspectivei, în timp ce icoanele cu un desen mai corect par reci, lipsite de viață și de cea mai elementară relație cu realitatea înfățișată. La o receptare artistică nemijlocită își vădesc originalitatea tocmai icoanele „ratate" în privința perspectivei. Iar cele ce satisfac într-o mai mare măsură prescripțiile manualului de perspectivă sunt plictisitoare și lipsite de suflet. Dacă îți propui să faci abstracție pur și simplu, pentru un timp, de exigențele formale ale perspectivei, instinctul artistic te va duce la recunoașterea superiorității icoanelor care nu țin seama de perspectivă.

Aici ar putea să apară ipoteza că ceea ce place în mod deosebit nu este atât modul de reprezentare propriu-zis, cât naivitatea și primitivismul artei, care nu se sinchisește de cultura artistică, așa cum nu s-ar sinchisi un copil. Dar nu este așa; specificul icoanelor cu o puternică abatere de la regulile perspectivei este dat tocmai de marii meșteri, în timp ce nesocotirea într-o mai mică măsură a regulilor respective este caracteristică, de obicei, meșterilor de mâna a doua sau a treia. Aceasta ne-ar putea face să ne întrebăm: oare **nu este naivă tocmai concepția despre naivitatea icoanei**? Pe de altă parte, aceste încălcări ale regulilor perspectivei sunt atât de constante și de frecvente — aș spune chiar sistematice!, obstinat sistematice — încât, fără să vrei, te gândești că nu sunt câtuși de puțin întâmplătoare și că, de fapt, avem de-a face cu un sistem specific de reprezentare și de percepere a realului în iconografie.

De îndată ce a apărut această idee la privitorii icoanelor, s-a născut și s-a consolidat treptat convingerea că încălcarea regulilor perspectivei înseamnă de fapt aplicarea conștientă a unor anumite tehnici în arta iconică și că ele, bune sau rele, sunt cât se poate de conștiente și de premeditate.

Impresia de renunțare, cu bună știință, la perspectivă este considerabil întărită de **modul cum sunt puse în valoare** unele racursiuri specifice examinate aici. Este vorba de utilizarea în raport cu ele a anumitor culori, sau, cum spun zugravii de icoane a unor **raskrâşki**[2]; particularitățile desenului nu trec neluate în seamă, așa cum s-ar fi petrecut prin folosirea unor culori neutre sau prin atenuarea lor printr-un efect cromatic general, ci dimpotrivă, ele apar pe fondul coloristic comun, asemenea unor provocări, aproape ca niște strigăte. De pildă, suprafețele complementare, din ultimul plan al edificiilor — palate — nu numai că nu sunt lăsate în umbră, ci, dimpotrivă, sunt de cele mai multe ori zugrăvite în culori vii, cu totul altele decât cele de pe suprafețele fațadelor. În asemenea cazuri, își face simțită prezența, la modul cel mai frapant, un obiect care, prin diferite procedee, este propulsat astfel încât să devină centrul pictural al icoanei; Evanghelia, cotoarele sale, executate de obicei în chinovar, apar în locul cel mai strălucitor al icoanei și, prin aceasta, sunt foarte pregnant subliniate suprafețele complementare.

Apar astfel niște procedee de valorificare, cu atât mai conștiente cu cât contrastează mai evident cu coloritul obișnuit al obiectelor și, prin urmare, nu pot trece drept o imitație naturalistă a ceea ce există în mod obișnuit. De obicei, Evanghelia nu are cotoare vermillon, iar pereții laterali ai unei clădiri nu sunt zugrăviți cu altă culoare decât fațada, astfel încât nu poți să nu recunoști în originalitatea modurilor specifice de utilizare a culorilor în icoane, tendința de a accentua complementaritatea suprafețelor respective și refuzul de a se supune racursiurilor perspectivei lineare.

II

Procedeele despre care am vorbit poartă denumirea generică de **perspectivă inversă, întoarsă sau falsă**. Dar perspectiva inversă nu epuizează diversitatea particularităților desenului și nici clar-obscurul în icoană. Unul dintre procedeele cele mai răspândite și mai la îndemână ale perspectivei inverse este

policentrismul reprezentării plastice; desenul este construit astfel încât ochiul poate privi diversele sale componente sub diferite unghiuri. Într-un loc, anumite părți ale unei clădiri sunt desenate într-o măsură mai mare sau mai mică potrivit exigențelor obișnuite ale perspectivei lineare, în schimb, fiecare dintre acestea are propriul său unghi vizual, adică propriul său centru de perspectivă, iar uneori, propriul său orizont. Alte părți însă sunt redate prin perspectivă inversă. Această elaborare complexă a racursiurilor perspectivale o găsim nu numai în pictarea clădirilor, dar și în aceea a fețelor, deși, de obicei, ea nu este practicată foarte asiduu, ci cu măsură, și de aceea ar putea trece drept o eroare de desen. În alte situații însă, toate rețetele didactice sunt repudiate cu un asemenea curaj, iar încălcarea lor accentuată cu atâta pregnanță, icoana vorbind elocvent de la sine și etalându-și nemijlocit calitățile artistice, încât nu mai poate exista nici un dubiu; toate detaliile „incorecte“, aflate într-un raport de respingere reciprocă, reprezintă, de fapt, un demers artistic complex, care ar putea fi numit îndrăzneț, dar nicidecum naiv. Ce-am putea spune bunăoară despre icoana Mântuitorului-Pantocrator din veșmântăria Lavrei Sfintei Treimi — Sfântul Serghie de la Serghiev Posad? Capul este întors spre dreapta, iar partea spre care privește — cea dreaptă — apare ca o suprafață complementară, astfel încât racursiul laturii din stânga nasului este mai mare decât cel din dreapta ș.a.m.d. Planul nasului este atât de întors într-o parte, iar suprafețele tâmplelor și creștetului atât de extinse, încât o astfel de icoană putea trece lesne drept un „rebut“, dacă, în ciuda „cusururilor“ sale, nu ne-ar impresiona extraordinara sa expresivitate, plenitudinea ei. Această impresie poate fi încercată în modul cel mai vădit dacă privim, tot în veșmântăria Lavrei, altă icoană cu un desen asemănător, cu aceeași transpunere, aceleași dimensiuni, dar pictată școlărește, fără licențele amintite mai înainte de la regulile perspectivei, mult mai „corect“. În comparație cu prima icoană, aceasta apare lipsită de conținut, inexpresivă, plată, fără viață, încât nu poate fi nici o îndoială că, în ciuda unor vădite asemănări de ordin general, derogarea de la regulile perspectivei nu este o slăbiciune tolerabilă a iconografului, ci o forță pozitivă a acestuia, datorită căreia prima dintre icoanele examinate se află incomparabil mai sus decât a doua; cea „corectă“ este inferioară celei „incorecte“.

Mai departe, dacă e să ne referim la clar-obscur, și aici vom găsi în icoane o distribuire *sui-generis* a umbrelor care accentuează și diferențiază neconcor-

danța icoanei cu reprezentările impuse de pictura naturalistă. Lipsa unei surse de lumină precis determinată, un ecleraj contradictoriu în diferitele zone ale icoanei, tendința de a evidenția acele mase care ar fi trebuit lăsate în umbră, toate acestea nu pot fi considerate întâmplătoare și iarăși, nici stângăcii de meșter rudimentar, ci un demers artistic gândit în vederea unei maxime expresivități.

Printre alte mijloace de expresivitate iconografică de aceeași natură, mai trebuie incluse și așa-numitele linii de contur, trasate cu o culoare distinctă, alta decât cea utilizată pentru **raskrâșki**, aplicate acolo unde își justifică locul pe icoană, dar de cele mai multe ori, având o culoare eclatant-metalizată, cu foiță[8] aurită, mai rar argintată și suflată cu aur. Vreau să spun că, evidențiind culoarea liniilor de demarcație, pictorul-iconograf le atribuie deliberat o atenție specială, deși ele nu au un corespondent fizic vizibil, adică un ansamblu analog de linii în veșmintele sau în tronul personajului, de pildă. Există însă un sistem de linii potențiale — liniile de construcție ale obiectului respectiv — care ar putea fi comparate cu liniile de forță ale câmpului magnetic ori electric sau cu sistemele de curbe echipotențiale, izoterme sau de altă natură. Liniile de demarcație exprimă schema metafizică a obiectului dat, dinamica lui, având o identitate mai mare decât liniile sale vizibile, deși, prin ele însele, nu pot fi văzute și, fiindcă nu sunt trasate pe icoană, alcătuiesc în intenția iconografului o propunere de ansamblu adresată privitorului. Aceste linii compun schema de reconstrucție a obiectului contemplat în conștiința privitorului și, dacă ar fi să căutăm bazele lor fizice, am zice că sunt linii de forță, de tensiune. Cu alte cuvinte, nu este vorba de niște pliuri formate prin tensionare, ci de pliuri posibile, potențiale, linii pe care ar putea să se suprapună pliurile dacă, în general, s-ar putea strânge. Liniile de contur trasate pe suprafețele complementare dezvăluie conștiinței privitorului caracterul structurat al acestor planuri și, prin urmare, ne ajută să nu ne limităm la o contemplare pasivă a acestora, ci să înțelegem relația funcțională dintre planurile respective și ansamblul compoziției, ne oferă un material cum nu se poate mai relevant pentru a ne putea da seama de libertatea pe care și-o iau asemenea racursiuri față de cerințele perspectivei lineare.

Nu vom vorbi de mijloacele secundare utilizate în arta icoanei prin care aceasta își accentuează independența față de legile perspectivei lineare, și nici de caracterul deliberat al acestor abateri. Vom aminti doar de linia de contur

care descrie desenul și care îi subliniază în acest fel, cum nu se poate mai bine, particularitățile: despre **hașúri**, despre **relieful hașurilor „în grilă"**, despre **liniile colorate** și, de asemenea, despre **hașurile fine cu alb**, care scot în evidență reliefurile și, prin aceasta, accentuează toate iregularitățile, care ar trebui să rămână ascunse. S-ar putea crede că tot ce am spus este de-ajuns pentru a aminti celor ce examinează cu atenție icoanele și care și-au asigurat deja o anumită zestre de impresii, caracterul neîntâmplător al derogărilor de la regulile perspectivei și, mai mult decât atât, fecunditatea artistică a acestor derogări.

III

Iar acum, după ce am reamintit toate acestea, ne apare în față problema sensului și a legitimității acestei derogări. Este vorba de o problemă înrudită: între ce limite poate fi aplicată perspectiva și care este sensul ei. Să fie oare adevărat, așa cum pretind susținătorii ei, că perspectiva exprimă natura lucrurilor și de aceea trebuie considerată mereu și pretutindeni ca o premisă necondiționată a autenticității artistice? Sau este doar o schemă, ba chiar mai mult, una dintre schemele posibile de reprezentare care nu corespunde percepției globale a realului, ci doar uneia dintre interpretările posibile ale lumii, legate de un sentiment și de o concepție de viață bine determinate? Sau este oare imaginea și interpretarea lumii prin perspectiva unui dat natural care rezultă din însăși esența sa, adevăratul concept prin care se exprimă lumea? Sau nu-i decât o ortografie particulară, una dintre multele construcții, caracteristice doar celor ce le-au creat, specifice deci timpului și concepției de viață a celor ce le-au inventat, și al căror stil propriu se regăsește în ele, dar care nu elimină nicidecum alte ortografii, alte sisteme de transcripție, corespunzătoare concepției de viață și stilului altor timpuri? Pot exista oare transcripții legate într-o mai mare măsură de esența lucrurilor, în orice caz, altele, astfel încât ignorarea legilor perspectivei să nu impieteze asupra veridicității artistice a transcripției, așa cum ar afecta greșelile gramaticale în scrisoarea unui om sfânt autenticitatea experienței de viață pe care o transmite?

Pentru a răspunde la întrebarea noastră vom expune mai întâi unele date de ordin istoric și anume: vom arăta, pe baza acestor date, în ce măsură ideea de reprezentare și cea de perspectivă sunt sau nu, într-adevăr, inseparabile.

Reliefurile plane babiloniene și egiptene nu prezintă nici un indiciu de perspectivă, după cum nu prezintă nimic nici din ceea ce s-ar putea numi la propriu perspectivă inversă. Se știe însă că în arta egipteană policentrismul ocupă un loc deosebit de important, având chiar un caracter canonic. Știm cu toții că, în reliefurile și picturile murale egiptene, fețele și picioarele sunt reprezentate în profil, iar umerii și pieptul sunt întoarse spre înainte. Oricum, nu există în ele o perspectivă directă, iar sculpturile de gen și portretele egiptene, de o uimitoare autenticitate, demonstrează uriașa forța de observație a artiștilor egipteni. Dacă regulile perspectivei ar face parte într-adevăr, în mod esențial, din „Adevărul lumii", așa cum afirmă susținătorii lor, atunci ar fi cu desăvârșire de neînțeles cum de n-a descoperit perspectiva — mai bine zis, cum de n-a fost în stare să o descopere — ochiul atât de exersat al meșterului egiptean. Pe de altă parte, cunoscutul istoric al matematicii Moritz Cantor[4] observă că egiptenii stăpâneau deja primele noțiuni geometrice ale reprezentărilor perspectivale. Cunoșteau, în mod special, proporționarea geometrică și erau atât de avansați în acest domeniu, încât știau să aplice, când era cazul, o scară mai mărită sau mai micșorată. „Pare aproape suspect că egiptenii n-au mers mai departe și n-au descoperit perspectiva, scrie Cantor. După cum se știe, în pictura egipteană nu există nici urmă de așa ceva și, deși acestui fapt i s-ar putea da unele explicații religioase sau de altă natură, rămâne un fapt geometric verificat: peretele pictat nu le apărea egiptenilor interpus între ochiul care privește și obiectul reprezentat și nici nu le trecea prin minte să unească cu o linie punctul de intersecție a suprafeței respective cu razele îndreptate spre obiect".

Remarca făcută în treacăt de Moritz Cantor asupra motivațiilor religioase ale respingerii perspectivei, care ar sta la baza reprezentărilor egiptene este demnă de toată atenția. În realitate, arta egipteană cu trecutul său milenar, a căpătat un caracter riguros canonic, cristalizând în formule teoretice imuabile care stau, poate, în mod intrinsec, nu prea departe de inscripțiile ieroglifice, acestea, la rândul lor, neîndepărtându-se prea mult de plasticitatea reprezentărilor metafizice. Se înțelege de la sine că arta egipteană nu simțea nevoia nici unor inovații și că, treptat, se închidea tot mai mult în sine. Relațiile perspectiviste, chiar dacă vor fi fost observate, nu puteau fi admise în cercul închis al canoanelor artei egiptene. Absența perspectivei directe la egipteni ca

şi, într-un alt sens, la chinezi, demonstrează mai degrabă maturitatea artei lor sau poate o maturizare exagerată şi caducă, decât o formă de infantilism sau de lipsă de experienţă. Eliberarea de regulile perspectivei sau o respingere ab **initio** a acesteia, caracteristică — după cum vom vedea — subiectivismului şi iluzionismului, poate fi justificată prin obiectivitate religioasă şi printr-o metafizică suprapersonală. Atunci când se destramă stabilitatea religioasă a unei concepţii despre lume, când dispare metafizica sacră a conştiinţei comune a poporului, corodată de judecata personală a unui singur individ, având propriul său punct de vedere şi anume unul exprimat într-un anumit moment, atunci apare şi perspectiva, caracteristică acelei conştiinţe singularizate. Deci perspectiva nu apare iniţial pe terenul artei „pure", aceasta fiind întotdeauna, prin însăşi esenţa sa, mai mult sau mai puţin metafizică, ci în arta aplicată, ca un moment de decorativism care nu-şi propune **autenticitatea existenţei**, ci **verosimilitatea aparenţei**.

De remarcat că tocmai Anaxagoras — acel Anaxagoras care încercase să preschimbe Soarele şi Luna, divinităţi prin ele însele vii, în pietre înfierbântate peste măsură, iar cosmogonia divină să o înlocuiască cu vârtejul central din care au apărut astrele — anume acestui Anaxagoras, Vitruviu îi atribuie inventarea perspectivei, precum şi a ceea ce se numea încă din vechime scenografie, adică pictura decorurilor de teatru. Rezultă, din ceea ce spune Vitruviu, că atunci când, pe la anul 470 înainte de Hristos, Eschil îşi punea în scenă tragediile la Atena, iar celebrul Agatharic îi făcuse decorurile, scriind despre ele un tratat — „Commentarius" — tocmai de aici le-a venit ideea lui Anaxagoras şi lui Democrit să studieze acest subiect — pictura decorurilor — din punct de vedere ştiinţific. Problema pe care şi-au pus-o consta în modul cum trebuiau trasate liniile pe o suprafaţă plană ca, după alegerea unui anumit centru optic, razele pornite din ochi către acele linii să coincidă cu cele emise de un ochi aflat în acelaşi loc, către punctele corespunzătoare ale clădirii însăşi, în aşa fel încât imaginea obiectului real pe retină — ca să ne exprimăm în termeni moderni — să se suprapună pe deplin cu imaginea de decor reprezentând acel obiect.

IV

Prin urmare, perspectiva nu-şi face apariţia în domeniul artei propriu-zise şi nu exprimă câtuşi de puţin, prin însăşi destinaţia sa originară, o percepţie artistică vie a realităţii, ci a fost inventată în domeniul artei aplicate, mai exact în cel al tehnicii teatrale, care-şi va pune în serviciul său pictura, pe care o va subordona scopurilor sale. În ce măsură aceste scopuri coincid cu cele ale picturii pure este o întrebare care **nu necesită răspuns**. Fiindcă menirea picturii nu este aceea de a dubla realitatea, ci de a investi arhitectonica acesteia, materialul şi sensul ei cu o înţelegere mai profundă. Iar înţelegerea sensului, materialului şi arhitectonicii picturii apare ochiului contemplator al artistului în contactul viu cu realitatea, prin cunoaşterea aprofundată şi sensibilă a acesteia. Decorul teatral însă îşi propune, pe cât posibil, să **înlocuiască** realitatea cu aparenţa acesteia: caracterul estetic al acestei aparenţe rezidă în coerenţa interioară a elementelor sale şi câtuşi de puţin în reprezentarea simbolică, prin mijloace artistice, a imaginii, prin proto-imagine. Decorul este o „fraudă", chiar dacă una frumoasă; pictura adevărată este sau, în orice caz, tinde să fie, întâi de toate, un adevăr de viaţă, unul care nu se substituie vieţii, ci doar o reprezintă simbolic, în realitatea ei cea mai profundă. Decorul este un paravan care maschează lumina existenţei, în timp ce pictura adevărată este o fereastră larg deschisă către realitate. Gândirea raţionalistă a unor Anaxagoras şi Democrit nu recunoştea artei plastice funcţia de simbol al realului şi nici nu o considera necesară. Întocmai ca peredvijnicii[5] — dacă ne este îngăduit să facem o categorie istorică din acest fenomen periferic al vieţii ruseşti — lor nu le era necesar acel adevăr de viaţă care implică înţelegerea lui, ci similitudinea exterioară, utilă la modul pragmatic, pentru întrebuinţări imediate; deci nu bazele creative ale vieţii, ci imitarea superficială a vieţii. Până atunci scena grecească reprezenta numai „tablouri şi ţesături", acum începea să se simtă nevoia de **iluzie**. Ca şi când spectatorul sau pictorul-decorator ar fi „legaţi" de scaunul lor din teatru, asemenea captivilor din peştera lui Platon, şi n-ar avea — de fapt, n-ar trebui să aibă — nici o legătură nemijlocită, vitală, cu realitatea, despărţiţi fiind de scenă, ca printr-un ecran de sticlă, aruncând către ea doar o privire imobilă, lipsită de capacitatea de a pătrunde în însăşi esenţa vieţii, şi, ceea ce este mai important, cu o voinţă paralizată; ei bine, însăşi esenţa tea-

trului laic implică o contemplare abulică a scenei, ca fiind ceva „neadevărat“, „neexistând de fapt“, ceva care poate fi redus la o simplă înşelăciune. Aceşti primi teoreticieni ai perspectivei oferă deci regulile celei mai evidente fraude pentru a face cât mai posibilă înşelarea spectatorului de teatru. Anaxagoras şi Democrit substituie omului viu un spectator otrăvit cu **curare** şi caută să explice regulile (legile) acestei înşelăciuni. Nu voi tăgădui pentru moment — ba chiar voi încuviinţa provizoriu — că, pentru iluzia optică a unui asemenea bolnav, lipsit de ceea ce înseamnă înainte de toate viaţă, procedeele de reprezentare perspectivală a realităţii au sensul lor.

În consecinţă, trebuie să recunoaştem aşadar ca pe un fapt constatat că, cel puţin la greci, în secolul al V-lea înainte de Hristos, perspectiva era cunoscută şi că, dacă într-un caz sau altul nu era utilizată deloc, aceasta nu înseamnă că nu se ştia de existenţa ei, ci că existau motivaţii profunde, mai precis motivaţii decurgând din exigenţele superioare ale adevărului artei pure. Ar fi chiar cum nu se poate mai neverosimil şi mai contrariant, în raport cu stadiul ştiinţelor matematice şi faţă de înalta capacitate de observaţie geometrică a ochiului rafinat al anticilor, dacă am presupune că ei n-ar fi observat perspectivismul imaginii lumii, aşa cum apare el pretinsei priviri normale, sau că n-ar fi ştiut să deducă în mod corespunzător nişte modalităţi simple de aplicare, din teoremele elementare ale geometriei. Ne-ar fi foarte greu să punem la îndoială faptul că, neaplicând regulile perspectivei, ei o făceau pur şi simplu fiindcă nu voiau să le aplice, considerându-le de prisos şi antiartistice.

V

Într-adevăr, Ptolemeu, în „Geografica“ sa, datând din secolul al II-lea înainte de Hristos, studiază teoria cartografică a proiecţiei sferei pe o suprafaţă plană, iar în „Planisfera“ se ocupă de diversele moduri de proiecţie — în principal, proiecţia dintr-un pol asupra unei suprafeţe ecuatoriale, adică acea proiecţie pe care, în 1613, François D'Aiguillon[6] avea să o numească stereografică, rezolvând de asemenea şi alte diferite probleme de perspectivă. Ne putem imagina oare că, la un asemenea stadiu de cunoştinţe, nu erau cunoscute cele mai simple procedee ale perspectivei lineare ? De fapt, acolo unde nu

întâlnim artă adevărată, ci un decorativism iluzoriu, menit să obţină extinderea aparentă a spaţiului scenei teatrale sau pentru a sparge platitudinea unui perete de casă, ne vom izbi numaidecât de utilizarea perspectivei lineare în funcţie de scopul propus.

Acest lucru poate fi observat în cazurile în care viaţa, îndepărtându-se de izvoarele sale adânci, curge în cotele scăzute ale unui epicureism frivol, în atmosfera de uşuratică îmburghezire a grecilor „mărunţei“ — *graeculorum* — cum îi numeau contemporanii lor romani. Aceşti indivizi erau lipsiţi de profunzimea **noumenală** a geniului grecesc şi nu ajunseseră să-şi însuşească amploarea magnifică, universală prin dimensiunile ei — a gândirii politice şi morale a poporului roman. Avem în vedere aici, picturile murale de o frivolă eleganţă ale caselor din Pompei şi decoraţiile arhitecturale pictate pe pereţii vilelor din Pompei. Acest stil, „barocul“ lumii antice, adus la Roma în special de la Alexandria şi din alte centre de cultură elenistică din secolele I şi II, urmărea scopuri pur iluzionistice, tinzând deliberat să-l înşele pe spectator, care se presupunea că trebuie să stea într-o poziţie mai mult sau mai puţin imobilă. Picturile de acest fel, reprezentând forme arhitectonice sau peisaje, pot fi considerate absurde, în sensul imposibilităţii de a le regăsi corespondentul în realitate, dar, în acelaşi timp, ele urmăresc să inducă în eroare, ca şi cum s-ar juca sau l-ar şicana pe spectator. Unele detalii sunt redate cu un asemenea naturalism, încât spectatorului nu-i rămâne decât să le pipăie pentru a se convinge că este vorba într-adevăr de o iluzie optică. La această senzaţie contribuie şi clar-obscurul creat de meşter, în funcţie de sursa de lumină a încăperii: fereastră, deschidere în plafon, uşă. Este demn de cel mai mare interes faptul că, din acest peisaj iluzionistic, pornesc firele care îl leagă de arhitectura scenei greco-romane. Perspectiva îşi are obârşia în teatru, dar nu numai datorită acelei cauze ţinând de istorie şi de tehnică, de faptul că teatrul a avut nevoie, în primul rând, de perspectivă, ci şi din determinări mult mai profunde: caracterul spectacular al reprezentării perspectivale a lumii; în care rezidă şi acea conştiinţă lipsită de simţul realităţii, de neimplicare în muncă, potrivit căreia viaţa nu este decât spectacol şi câtuşi de puţin izbândă câştigată. Şi de aceea — întorcându-ne la Pompei — este greu să găseşti în această pictură murală opere de artă propriu-zise. Este adevărat, abilitatea tehnică a acestor decoraţii domestice face ca ele să nu fie date uitării de istoricii de artă, dar ele nu re-

prezintă decât „lucrări de virtuozitate ale unor artizani şi nicidecum ale unor
pictori adevăraţi, inspiraţi". Acelaşi lucru putem spune şi despre peisajele din
fundal în scenele de gen, pictate „de fiecare dată cu mare aproximaţie", schi-
ţate la repezeală, cu îndemânare. Ne putem întreba: oare aşa au fost pictate şi
fondurile celebrelor tablouri ale clasicilor? Aceste opere „suferă de soluţii
aproximative în rezolvarea problemelor de perspectivă la care artiştii au ajuns
exclusiv pe cale empirică", cum spune Benua[7]. Totuşi, problema prezintă
importanţă: putem oare deduce din aceste elemente că, într-adevăr, anticii nu
cunoşteau legile perspectivei? „Nu se observă oare şi astăzi — întreabă Benua —
aceeaşi «uitare» a perspectivei ca ştiinţă?" „Nu este departe timpul când vom
ajunge şi noi în acest domeniu la nişte absurdităţi «bizantine» şi când vom de-
păşi nepriceperea şi aproximaţia picturii clasice târzii. Vom putea, oare, pe
această bază, să negăm cunoaşterea legilor perspectivei de către generaţiile de
artişti care ne-au precedat?"[8].
De fapt, se poate vedea în parte, din ambiguităţile şi ezitările reprezentă-
rilor perspectivale, începutul unui declin al perspectivei, care avea să se mani-
feste curând în Evul Mediu răsăritean şi occidental. Dar eu cred că aceste ma-
nifestări sunt un compromis între scopurile pur scenografice ale picturii
iluzionistice şi cele ale picturii propriu-zise, „pure", tinzând spre sinteză. Nu
trebuie să uităm că o casă „vie", chiar şi a unora care nu se spetesc muncind,
nu este un teatru şi că locatarul casei nu este ţintuit pe un scaun şi nici limitat
în mişcări ca un spectator de teatru. Dacă pictura murală a unei asemenea
case — Casa dei Vettii, să zicem — s-ar supune întru totul legilor perspectivei,
propunându-şi doar o înşelăciune sau o farsă ludică, atunci aşa ceva ar fi obţi-
nut numai prin imobilizarea spectatorului care ar fi fost constrâns să rămână
într-un loc riguros stabilit în încăpere. Dimpotrivă, orice mişcare a lui şi, cu
atât mai mult, schimbarea locului, ar fi produs senzaţia neplăcută de glumă
nereuşită sau de truc descoperit. Tocmai pentru a se evita o spulberare brutală
a iluziilor, decoratorul a renunţat la dependenţa necondiţionată de un punct
vizual fix şi a adoptat un fel de perspectivă sintetică, o soluţie aproximativă
pentru fiecare punct vizual în parte, obţinându-se drept rezultat ca, din acel
punct, să poată fi cuprins vizual întreg spaţiul încăperii. Vorbind la figurat, se
apelează la un sistem de temperare a claviaturii instrumentului, în limite care
pot asigura o suficientă precizie. Altfel spus, se renunţă parţial la o artă a apa-

renţelor, alegându-se, deşi nu într-o măsură suficientă, calea reprezentării sin-
tetice a lumii. Adică pictorul devine, într-o oarecare măsură, din decorator
artist. Dar, repet, poţi recunoaşte în el, cât de cât, artistul, nu fiindcă respectă
într-o mai mare sau mai mică măsură regulile perspectivei, ci pentru că se
abate de la ele.

VI

Începând din secolul al IV-lea după Hristos, iluzionismul degenerează, iar
spaţialitatea perspectivei lineare începe să dispară din pictură: poate fi obser-
vată o ignorare făţişă a regulilor perspectivei, nu se mai acordă atenţie
raporturilor de proporţie dintre obiecte şi, uneori, chiar dintre părţile acesto-
ra. Această dezagregare a picturii clasice tardive, care în esenţă aparţine
perspectivei lineare, se produce cu o extraordinară rapiditate, pentru ca mai
târziu să se adâncească cu fiecare secol până în epoca Renaşterii timpurii, in-
clusiv. Meşterii Evului Mediu „nu aveau noţiuni asupra convergenţei liniilor
într-un singur punct de fugă sau asupra semnificaţiei orizontului. Ultimii
artişti ai Romei şi ai Bizanţului lăsau impresia că niciodată n-ar fi văzut edi-
ficii într-un cadru natural şi că ar fi avut de-a face doar cu figurile decupate şi
plate ale unui joc de copii. Nu dădeau atenţie nici proporţiilor, iar cu timpul,
preocuparea lor pentru acestea s-a diminuat din ce în ce. Între statura perso-
najelor şi cea a clădirilor ce le erau destinate nu exista nici un raport. La toate
acestea trebuie adăugat că, de la un secol la altul, apare tot mai marcată, până
în detalii, îndepărtarea de realitate. Dacă în creaţiile secolelor VI-VII şi chiar
X şi XI mai poate fi stabilit un anume paralelism între arhitectura reală şi cea
pictată, ulterior se va împământeni în arta bizantină acel tip straniu de
«pictură de palate», în care totul nu este decât arbitrariu şi convenţionalism".
Această caracterizare a picturii medievale am luat-o din „Istoria picturii" a
lui Aleksandr Benua, doar pentru că această carte ne-a fost la îndemână; alt-
minteri, în văicărelile lui Benua se fac auzite cu uşurinţă de mult răsuflatele
injurii la adresa artei medievale, în special cele privind „ignorarea perspecti-
vei". Ele pot fi citite în orice cărţulie de teoria artei, cu obişnuitele trimiteri la
reprezentarea caselor „cu trei faţade", în maniera în care desenează copiii, la

„convenționalismul" culorilor, la divergența liniilor paralele în direcția orizontului, la lipsa proporțiilor și, în general, la ignoranță în materie de perspectivă și spațialitate. Pentru completarea acestei caracterizări a Evului Mediu, trebuie spus că nici în Occident lucrurile nu stăteau mai bine în această privință, ba chiar stăteau mai rău...

Dacă am compara ceea ce se întâmpla în Europa Occidentală cam prin secolul al X-lea cu ceea ce se petrecea în același timp în Bizanț, creațiile acestuia din urmă ne-ar apărea ca o culme a rafinamentului artistic și a perfecțiunii tehnice. O asemenea concepție asupra Bizanțului, decurgând din ceea ce afirmă Benua și mulți alții, duce implicit la o concluzie care, ținând seama și de faptul că ni s-au împuiat urechile până la saturație cu puzderia de strigăte ale istoricilor culturii despre „bezna" Evului Mediu, ar putea fi rezumată astfel: „Istoria picturii bizantine, în ciuda tuturor fluctuațiilor sale și a momentelor de avânt, este istoria unei decadențe, a unei osificări și reduceri la primitivism. Modelele bizantine se îndepărtează tot mai mult de viață, tehnica lor devine din ce în ce mai mult una meșteșugărească și servil-tradiționalistă". Schema istoriei artelor și a istoriei culturii în general a rămas, după cum se știe, aceeași începând din epoca Renașterii și până astăzi; de altfel, este o schemă foarte simplă, la baza ei aflându-se credința fermă în valoarea necondiționată și în perfecțiunea absolută a civilizației burgheze din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, canonizată și exaltată aproape metafizic, o orientare kantiană, deși nu vine direct de la Kant. Dacă putem vorbi de suprastructuri ideologice crescute pe formele economice ale vieții, atunci acestea pot fi găsite aici, la izvoarele culturii secolului al XIX-lea, ridicată orbește la valoare absolută de mica burghezie, deprinsă să aprecieze istoria universală în funcție de proximitatea cronologică a manifestărilor sale cu cele din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Așa stau lucrurile și în istoria artelor; tot ce se aseamănă cu arta acestei perioade sau converge spre ea este recunoscut drept pozitiv, iar restul, decadență, ignoranță, primitivism...

Pornind de la o asemenea apreciere, devine explicabilă lauda entuziastă ce țâșnește adesea din gura stimabililor istorici de artă, într-o notă „foarte actuală": „nu erau în stare să facă mai bine în..." și se indică un an oarecare, apropiat de cel al timpului istoricului însuși. Într-adevăr, în măsura în care ei mizează pe cartea modernității, ajung inevitabil și la o încredere absolută în

contemporanii lor; ca niște provinciali ai științei ce sunt, ei sunt profund convinși că cutare sau cutare cărțulie poate fi recunoscută ca ultimul strigăt al științei (ca și când ar exista vreun sinod ecumenic abilitat să formuleze dogmele științei). Și atunci înțelegem de ce parcursul artei antice de la pictura sacră arhaică, prin frumos, prin sensibil până la iluzionism li se pare acestor istorici un progres. Evul Mediu, care rupe în mod decisiv cu scopurile iluzionismului și care nu-și propune drept țel crearea de simulacre, ci de simboluri ale realului, li se pare un regres. Și, în sfârșit, arta Timpurilor Moderne, care începe cu Renașterea, trecând cât ai clipi din ochi, printr-un fel de înțelegere tacită la înlocuirea simbolurilor create cu construcția unor simulacre ale realului, această artă ale cărei largi drumuri duc spre secolul al XIX-lea, li se pare istoricilor respectivi, de bună seamă, desăvârșită. „Cum ar putea fi rău ceva care a ajuns la mine, în virtutea unei logici interne în afară de orice discuție?!", cam așa gândesc de fapt istoricii noștri, dacă ar fi să vorbim pe șleau.

Ei au dreptate totuși când recunosc existența unei legături directe — nu numai de ordin exterior și istoric, ci intime, logice și transcendentale între premisele Renașterii și concepția de viață specifică unui trecut foarte recent, după cum, de asemenea, au mare dreptate atunci când sesizează ruptura definitivă dintre premisele medievale și concepția la care tocmai m-am referit. Dacă ar fi să însumăm tot ce se afirmă în ordine formală împotriva artei medievale, am putea reduce totul la obiecția că ea nu înțelege dimensiunea spațială. Această obiecție trebuie înțeleasă în sensul că nu există o unitate spațială, o schemă euclido-kantiană a spațiului care se reduce în pictură, la perspectiva lineară și la o proporționare, mai precis, la o singură perspectivă, fiindcă proporționarea este doar o parte a perspectivei.

Prin aceasta se presupune (inconștient, ceea ce este cel mai periculos) ca un lucru de la sine înțeles sau demonstrat undeva, de cineva, la modul absolut, că în natură nu există nici un fel de forme autonome care să-și ducă existența în propriul lor univers închis, că nu există, în general, nimic real, ceva adunat în jurul propriului său centru și, prin urmare, supus propriilor sale legi, fiindcă tot ce este vizibil și perceptibil nu reprezintă decât un material oarecare pentru umplerea unei scheme ordonatoare, generale, exterioare, impuse, care servește pentru „mobilarea" spațiului euclido-kantian. Rezultă de aici că toate formele naturii sunt doar niște forme aparente, reprezentând

materializarea unei substanțe impersonale, nediferențiate, pe schema unui ela-
borat științific, adică nu sunt decât niște moduri de a așeza viața în casetele
unui tablou și nimic mai mult. În sfârșit, primele premise, din punct de vede-
re logic, sunt: omogenitatea calitativă, infinitatea sau nemărginirea spațiului,
ceea ce s-ar putea numi caracterul său amorf și fără individualitate. Nu este
greu să ne dăm seama că aceste premise contestă dintr-o dată și natura, și
omul, deși, printr-o ironie a istoriei, se sprijină pe cuvintele de ordine care
s-au numit **naturalism** și **umanism** și care au dus la proclamarea formală a
„drepturilor omului și ale naturii".

Nu este locul acum să stabilim sau să explicăm legătura dintre dulcile rădă-
cini renascentiste și amarele roade kantiene. Este bine cunoscut că kantia-
nismul, prin patosul său, reprezintă tocmai o adâncire a concepției naturaliste
și umaniste despre lume a Renașterii, iar prin cuprinderea și profunzimea sa
este conștiința de sine a acelui fond istoric care se autonumește „Noua cultură
europeană", care a devenit, de fapt, dominantă și care nu degeaba și-a făcut
din aceasta un titlu de glorie. În ultimul timp însă, am început să ne dăm
seama că a considera această cultură ca un dat definitiv este o iluzie. Am mai
aflat că, atât din punct de vedere științific și filosofic, cât și istoric, și mai cu
seamă artistic, toate acele sperietori destinate să ne înspăimânte asupra Evului
Mediu au fost scornite de aceiași istorici, că în Evul Mediu curge râul generos
și abundent al unei bogate și semnificative culturi, că tot ce s-a afirmat în acea
perioadă — știința, arta, statalitatea — derivă din cea mai autentică antichitate.
Iar acele premise considerate imuabile în concepția timpurilor moderne, după
cum erau considerate și în vechime (da, și în vechime!) nu numai că nu mai
pot trece drept imuabile, ci sunt și respinse, nu fiindcă ar reflecta un grad
scăzut de cunoaștere, ci în virtutea unei aspirații esențiale de voință. Patosul
omului nou se manifestă în tendința de a se elibera de orice realitate, pentru a
lăsa să domnească principiul lui „eu vreau", ale cărui legi să instituie o rea-
litate fantasmagorică, aflată în curs de construcție, chiar dacă această realitate
rămâne în captivitatea unor scheme convenționale. Dimpotrivă, patosul omu-
lui Antichității și al celui din Evul Mediu constă în acceptarea, primirea cu
recunoștință și afirmarea oricărei realități ca pe un bine, fiindcă existența este
un bine, iar binele este existență; patosul omului medieval este afirmarea rea-
lității în sine și în afară de sine, adică obiectivitatea. Iluzionismul este specific

subiectivismului omului modern; dimpotrivă, nu există nimic mai îndepărtat
de intențiile și de mentalitatea omului medieval (ale cărui rădăcini se află în
Antichitate), decât a crea simulacre și a trăi printre ele. Pentru omul modern
— dacă luăm în considerare recunoașterea directă făcută prin „gura" școlii de la
Marburg — realitatea există numai atunci și în măsura în care știința **bine-
voiește** să-i permită să existe, acordându-i această aprobare sub forma unei
scheme elaborate, care urmează să constituie soluția unei probleme juridice.
De aceea, evenimentul respectiv poate fi considerat ca intrând pe de-a-ntregul
într-o casetă extrem de apropiată de tabloul vieții și, prin urmare, acceptabil.
Patentul de confirmare a realității se acordă deci numai la biroul lui Herman
Cohen[9] și nu este valabil decât cu semnătura și ștampila lui.

Spațiul gândirii renascentiste se regăsește în ceea ce afirmă explicit adepții
școlii de la Marburg, iar întreaga istorie a culturii devine, într-o însemnată
măsură, un câmp de luptă împotriva vieții cu scopul de a o înăbuși pe
de-a-ntregul cu un sistem de scheme. Dar merită atenție și într-un fel ne face
să zâmbim faptul că această alterare a capacității firești a omului de a gândi și
de a simți, această reeducare a lui în spiritul nihilismului este prezentată de
omul modern ca o reîntoarcere la dimensiunea naturală a omului și ca o ri-
dicare a unor stavile care i-ar fi fost impuse de cineva; în realitate însă, efortul
de a șterge din sufletul omului înscrisurile istoriei nu face altceva decât să-l
traumatizeze.

Omul Antichității și cel al Evului Mediu știa, spre deosebire de cel de azi,
înainte de toate, că pentru a vrea, trebuie mai întâi să **fii**, să fii o realitate în
mijlocul realităților pe care te poți sprijini; el era profund realist și stătea bine
așezat cu picioarele pe pământ; omul modern nu ține seama decât de poftele
lui și, în funcție de necesități, de mijloacele imediate de realizare și satisfacere
a acestora. Se poate înțelege de aici că premisele unei percepții realiste a vieții
au fost întotdeauna și sunt realitățile, adică acele focare ale existenței, acele
segmente concentrate ale existenței care își urmează **propriile** legi, având
fiecare, în consecință, **propria** formă; de aceea, nimic din ce există nu poate fi
considerat material amorf și pasiv pentru umplerea unor scheme, oricare ar fi
acestea, și cu atât mai mult, nu poate fi luată în seamă schema euclido-kan-
tiană a spațiului. Formele trebuie concepute în funcție de **propria** lor viață,
reprezentate **prin ele însele**, așa cum au fost concepute și nu prin racursiurile

unei perspective prestabilite. Şi, în sfârşit, spaţiul propriu-zis nu este doar un loc omogen, lipsit de o structură determinată, nici o simplă casetă într-un tablou, ci o realitate originală, organizată şi diferenţiată integral, dotată cu ordine şi cu o structură interioară.

VII

Existenţa sau neexistenţa perspectivei în pictura unei întregi perioade istorice nu poate fi privită nicidecum ca o chestiune de pricepere sau de nepricepere; ea este determinată de o realitate mult mai profundă, de o voinţă radicală care imprimă un impuls creator, într-o direcţie sau alta. Teza noastră, la care vom reveni nu o singură dată, constă în următoarea convingere: în acele perioade istorice de creaţie artistică în care nu se înregistează utilizarea perspectivei, creatorii de artă plastică „ştiau", dar nu voiau să se folosească de ea sau, mai bine zis, voiau să folosească **un alt** principiu de reprezentare decât perspectiva, voinţa lor manifestându-se astfel fiindcă geniul acelei epoci percepea şi simţea lumea într-un fel care impunea în chip imanent **acel mijloc** de reprezentare. Dimpotrivă, în alte perioade, sensul şi importanţa reprezentării neperspectivale sunt date uitării şi se pierde în mod decisiv orice apetenţă faţă de ea, deoarece modul contemporan de înţelegere a vieţii, suferind mutaţii fundamentale, duce către o viziune perspectivală a tabloului lumii. Şi într-un caz, şi în altul există o continuitate internă, o logică constrângătoare, în esenţă foarte elementară şi, chiar dacă ea nu acţionează rapid şi cu întreaga forţă, aceasta se întâmplă nu din cauza complexităţii acestei logici, ci din pricina oscilaţiilor ambigue ale spiritului vremii între două moduri de a se defini care, de fapt, se exclud reciproc.

În ultimă instanţă, există doar **două** moduri de experienţă în raport cu lumea — cel general-uman şi cel „ştiinţific", respectiv kantian — după cum există doar **două** atitudini faţă de viaţă, una **interioară** şi cealaltă **exterioară**, şi după cum există doar două tipuri de cultură: contemplativ-creatoare şi rapace-mecanică. Totul se reduce la alegerea uneia sau a alteia dintre căi: cea a nopţii medievale sau cea a zilei culturii iluministe; în continuare, totul urmează o ordine, ca după carte, într-o perfectă continuitate. Dar aceste perioade

de cultură care alternează în istorie nu se delimitează câtuşi de puţin rapid una de alta. Starea lor rămâne nedefinită în măsura în care spiritul însuşi al epocii respective este nedefinit, fiindcă se simte obosit de ceva şi nu are curajul să treacă la altceva.

Fără a ne opri acum la **semnificaţia** derogărilor de la perspectivă — pentru a ne reîntoarce ulterior cu şi mai mare forţă de convingere la discutarea acestei probleme — să reamintim un fapt din pictura medievală şi anume că nesocotirea regulilor perspectivei nu apare din când în când, ci în funcţie de un anumit sistem determinat; liniile de fugă paralele se dispersează **întotdeauna** la orizont, ele putând fi observate în funcţie de modul în care se cere scos în evidenţă obiectul pe care îl delimitează. Dacă, în particularităţile reliefurilor egiptene, recunoaştem o **metodă** artistică, nu un accident produs de ignoranţă, deoarece aceste caracteristici nu se întâlnesc o dată sau de două ori, ci de mii şi mii de ori şi, prin urmare, sunt preconcepute, atunci, din motive analoge, nu putem să nu recunoaştem în nesocotirea originală a perspectivei lineare întâlnite în arta medievală tot o **metodă**. Nici sub raport psihologic nu ne putem imagina ca, în decursul mai multor secole, oameni atât de puternici şi profunzi, creatori ai unei culturi originale, să nu fi reuşit să observe un asemenea fapt, atât de elementar, de invariabil şi, am putea spune, de la sine grăitor, cum este convergenţa paralelelor la orizont. Dar, dacă dovada aceasta ar putea părea neconvingătoare, iată încă una: desenele copiilor care, în privinţa lipsei perspectivei sau mai curând a perspectivei inverse, amintesc în mod izbitor de desenele medievale, aceasta în pofida eforturilor depuse de pedagogi de a-i face pe copii să deprindă regulile perspectivei lineare; copiii însă încetează să mai folosească perspectiva inversă pe măsură ce pierd relaţia nemijlocită cu lumea şi se supun schemei ce li se impune. Aşa se întâmplă cu toţi copiii, fără a se lua unii după alţii. Deci nu este vorba de o simplă întâmplare şi nici de o scornire arbitrară a vreunuia dintre ei, pus pe bizantinizare, ci de o metodă de a reda realitatea, decurgând din caracterul perceperii sintetice a lumii. Deoarece gândirea infantilă nu este una deficientă, ci un tip de gândire specific şi chiar unul susceptibil să atingă perfecţiunea, inclusiv genialitatea, fiind chiar înrudit genialităţii, trebuie să recunoaştem că perspectiva inversă nu este nicidecum o perspectivă lineară nerealizată, neînţeleasă sau neînsuşită în fond, ci tocmai un mod original de cuprindere a

lumii, care trebuie luat în considerație ca un procedeu matur și independent de reprezentare. El poate fi detestat ca un procedeu ostil, dar, în nici un caz, nu trebuie să-l compătimim, și nici să ne referim la el cu o condescendență proteguitoare.

VIII

Într-adevăr, noua concepție despre lume a fost marcată în secolul al XIV-lea, în Occident, și de o nouă atitudine față de perspectivă.

După cum este cunoscut, primele emanații subtile ale naturalismului, umanismului și Reformei încep în epoca „inocentului mieluşel al Domnului", Francisc din Assisi, canonizat pentru a deveni imun, și aceasta din simplul motiv că nu fusese înșfăcat la timp pentru a fi pus pe rug. Prima manifestare a spiritului franciscan în artă a fost Giotto.

De obicei, când se vorbește de Evul Mediu, este amintită, în mod eronat, creația lui Giotto. Geniul său, „vesel și ferice, în manieră italiană", fertil și lejer, era înclinat să arunce asupra vieții privirea superficială a Renașterii. „Era foarte inventiv — spune Vasari — foarte plăcut în conversație, meșter în vorbe de duh a căror amintire mai trăiește în acest oraș". Dar acele vorbe de care își mai aduce aminte lumea „până azi" erau indecente și grosolane și, în plus, multe dintre ele lipsite de evlavie. Sub acoperământul subiectelor religioase se poate desluși un duh laic, satiric, senzual și chiar pozitivist, potrivnic ascetismului. Nutrindu-se din ceea ce atinsese maturitatea artistică în epoca premergătoare, el respiră deja un alt aer. „Deși născut într-un secol mistic, el însuși nu era un mistic și, deși era prietenul lui Dante, nu-i semăna", scrie Hippolyte Taine[10] despre Giotto. Acolo unde Dante clocotește de o sfântă mânie, Giotto ia în derâdere și batjocorește nu nesocotirea idealului, ci idealul însuși. El, care a pictat „Logodna Sfântului Francisc cu sărăcia", ia în derâdere într-un poem al său idealul sărăciei. „În privința sărăciei, chipurile, dorită și aleasă, așa cum bine se poate vedea din experiență, poate fi «practicată» sau nu, dar nu pentru a fi glorificată, fiindcă ea nu aduce nici agerimea minții, nici cunoștințe, nici amabilitate, nici virtute. Și, după cum mi se pare, este chiar rușinos să numești virtute ceva ce atrofiază calitățile cele bune și este o

prostie să preferi ceva animalic unor virtuți reale, care aduc o liniște bună oricărui om inteligent și care sunt în așa fel încât, cu cât te îndulcești cu ele, cu atât le prețuiești mai mult". Este greu de crezut că această preferință declarată pentru partea lumească a efortului de autoînfrânare a aparținut prietenului lui Dante. Dar lucrurile stau așa, iar, în afară de Dante, el avea și prieteni epicurieni care Îl tăgăduiau pe Dumnezeu. Giotto și-a creat un ideal de cultură universal și umanist; el privea viața în spiritul liber-cugetătorilor Renașterii, ca fericire pământească și progres al omului, subordonând totul scopului principal: dezvoltarea plenară și perfectă a tuturor capacităților naturale. Celor ce descoperă utilul și frumosul le revine aici primul loc. El însuși se străduiește să devină unul dintre aceștia, întruchiparea geniului tipic al epocii fiind Leonardo da Vinci. „Era foarte avid de cunoștințe, spune Vasari despre Giotto, umbla tot timpul preocupat, mereu cu gândul la lucruri noi, căutând să se apropie de natură, de aceea nu merită să fie numit altfel decât ucenic al naturii; desena fel de fel de peisaje încărcate cu stânci și copaci, ceea ce era pentru vremea sa, o noutate". Rămânând impregnat de sevele nobile ale Evului Mediu, chiar dacă nu era un naturalist, simțea cel dintâi vântulețul care prevestea dimineața naturalismului, făcându-se vestitorul acesteia.

Părinte al peisajului contemporan, Giotto lansează procedeul descriptiv al *vederii înșelătoare* („trompe l'oeil") în arhitectură și rezolvă „din ochi", cu uimitoare reușite pentru timpul său, cele mai îndrăznețe probleme de perspectivă. Istoricii pun la îndoială cunoașterea de către Giotto a regulilor perspectivei; dacă aceasta se confirmă, avem dovada faptului că, atunci când ochiul a început să fie condus de un impuls lăuntric de căutare a perspectivei, a și găsit-o, aproape, chiar dacă nu într-o formă finită. Giotto nu numai că nu încalcă la modul rudimentar perspectiva, ci, dimpotrivă, parcă se joacă cu ea, punându-și el însuși complicate probleme de perspectivă și rezolvându-le pe de-a-ntregul, cu pricepere; liniile sale de fugă, în mod special, converg spre un singur punct al orizontului. Mai mult decât atât, în frescele bisericii Sfântului Francisc din Assisi, Giotto avea să conceapă pictura sa murală ca „având o importanță de sine stătătoare și aflându-se, într-un fel, în concurență cu arhitectura". Fresca „nu este o decorație murală cu subiect", ci „o vedere prin perete asupra a tot felul de întâmplări"[11]. Merită atenție faptul că, mai târziu, Giotto a apelat rar la acest procedeu, prea îndrăzneț pentru timpul

respectiv; arareori vor apela la el și succesorii săi cei mai apropiați, în timp ce în secolul al XV-lea o asemenea arhitectură devine regulă generală, iar în secolele XVI-XVII va duce la o îmbogățire artificială a picturii arhitecturale, în încăperi foarte simple și banale, lipsite de orice ornamente arhitectonice reale. Prin urmare, dacă ulterior părintele picturii moderne nu mai recurge la astfel de procedee, aceasta nu se întâmplă pentru că nu le-ar cunoaște, ci fiindcă, odată consolidat geniul său artistic, altfel spus, simțindu-se în sfera picturii pure, s-a îndepărtat de falsa perspectivă, sau cel puțin de obsesia ei, după cum, probabil, avea să i se atenueze ulterior și umanismul său raționalist.

IX

Atunci, de unde a plecat Giotto? Sau de unde a putut să apară la el priceperea de a se folosi de perspectivă? Analogiile istorice și sensul intrinsec al perspectivei în pictură ne-ar putea sugera un răspuns deja cunoscut. În măsura în care începe să fie suspectat caracterul absolut al teocentrismului și când începe să se facă auzită, o dată cu muzica sferelor, muzica pământului (înțeleg prin „pământ" afirmarea eului uman) atunci apare tentativa de a pune în locul unor realități tulburi și cețoase niște aparențe și niște fantome; în locul teurgiei, o artă iluzionistă, în locul acțiunii divine, teatrul.

În chip firesc, înclinăm să credem că obișnuința și gustul pentru viziunea înșelătoare, perspectivală, a apărut și s-a dezvoltat la Giotto, pornind de la decorurile **teatrale**; precedentul l-am aflat deja în considerațiile lui Vitruviu despre punerea în scenă a tragediilor lui Eschil și despre participarea lui Anaxagoras. Prin trecerea de la teurgie la o viziune laică, așa cum s-a întâmplat în Grecia antică, și care se îndepărta treptat de cea mistică sau, mai exact, de realitatea misterică a tragediilor lui Eschil, apoi ale lui Sofocle și, în sfârșit, ale lui Euripide, în evoluția teatrului epocii moderne au apărut misteriile din care avea să se nască până la urmă noua dramă. Pare verosimil pentru istoricii de artă că peisajul lui Giotto a apărut, într-adevăr, din decorurile a ceea ce se numeau atunci „misterii" și de aceea n-a putut, zicem noi, să nu se supună bazelor decorativismului iluzionistic, adică perspectivei. Pentru a nu fi învinuiți că vorbim fără acoperire, ne vom susține considerațiile cu părerile unui istoric de

artă care împărtășește un punct de vedere contrar. „În ce raport se aflau peisajele lui Giotto față de decorurile misteriilor?", se întreabă A. Benua, pentru a răspunde: „Pe alocuri, această dependență apare într-o măsură atât de puternică, sub forma unor căsuțe minuscule și pavilioane de butaforie și sub aceea a unor stânci plate, tăiate parcă din carton, făcute — s-ar zice — pentru a umple culisele, încât este practic imposibil să punem la îndoială influența punerilor în scenă a spectacolelor spirituale, asupra picturii sale; în unele fresce ne apar, într-adevăr, asemenea scene, reprezentate ca atare. Totuși, trebuie să spunem că, tocmai în tablourile care îi aparțin în mod cert lui Giotto, această dependență apare într-o mai mică măsură și de fiecare dată într-o formă prelucrată, în funcție de cerințele picturii monumentale".

Cu alte cuvinte, Giotto, maturizându-se ca artist „pur", se îndepărtează treptat de scenografie, aceasta fiind, de altfel, o activitate colectivă, de atelier și, într-o mai mică măsură, una individuală. Caracterul novator al artei lui Giotto nu consta deci în perspectivism ca atare, ci în utilizarea în pictură a acestui procedeu împrumutat din ramura aplicată și populară a artei, așa cum Petrarca și Dante aduseseră în poezie limba populară. Putem conchide, așadar, că știința sau, cel puțin, priceperea de a utiliza procedeele perspectivei ca „știință tainică a perspectivei", după expresia lui Dürer, exista deja sau poate că nici n-a încetat să existe vreodată la meșterii care pictau decoruri de misterii. Deși pictura supusă unor reguli riguroase evita în genere asemenea artificii, putea oare să nu le cunoască? Este greu de crezut contrariul fiindcă „Elementele de geometrie" ale lui Euclid deveniseră repede cunoscute. În scrierea sa „Instrucțiuni asupra procedeelor de măsurare", apărută în 1525, care conținea un studiu asupra perspectivei, Dürer începea prima parte a tratatului cu mărturisirea că, pentru el, teoria perspectivei nu era câtuși de puțin o noutate în raport cu geometria elementară, și nici în conștiința oamenilor acelor timpuri. „Euclid, un gânditor foarte profund, a expus principiile fundamentale ale geometriei — scrie Dürer — încât, pentru cel ce le cunoaște, ceea ce vom scrie aici va fi de prisos".

Prin urmare, perspectiva elementară era de multă vreme cunoscută, deși nu avea acces în marea artă, aflându-se doar în anticamera acesteia.

Dar, pe măsură ce s-a produs secularizarea conceptelor religioase ale Evului Mediu, acțiunea pur religioasă avea să se transforme în misterii semi-

teatrale, iar icoana în aşa-numita pictură religioasă, în care subiectul religios devine din ce în ce mai mult doar un pretext pentru reprezentarea corpului omenesc şi a peisajului. Valul secularizării porneşte de la Florenţa; aici au fost găsite şi apoi s-au răspândit, prin discipolii lui Giotto, principiile picturii naturaliste ca modele de pictură artistică. Însuşi Giotto şi după el Giovanni di Milano şi mai ales Altichiero şi Avanzo[12] realizează îndrăzneţe construcţii perspectivale. În mod firesc, aceste experimente şi tradiţii provin parţial din lucrările lui Vitruviu şi Euclid, aşezându-se la baza sistemului teoretic în care studierea perspectivei ar fi trebuit să se facă sistematic şi global. Acele baze ştiinţifice care aveau să fie date de „arta lui Leonardo da Vinci şi a lui Michelangelo" după o elaborare de secole, au fost aflate şi perfecţionate la Florenţa. N-au ajuns până la noi operele lui Paolo dal Abaco (1366) şi, mai târziu, ale lui Giorgio da Parma[13], doi teoreticieni ai acelei epoci. Este posibil ca ei să fi pregătit, în principal, terenul pe care, începând din secolul al XV-lea, au lucrat marii teoreticieni ai perspectivei: Filippo Brunelleschi (1377-1446) şi Paolo Uccello (1397-1475), iar apoi Leon Alberti (1404-1472), Piero della Francesca (aprox. 1420-1492), ca şi o seamă de sculptori dintre care trebuie amintit, în mod special, Donatello (1380-1466).

Forţa de influenţare a acestor creatori venea din faptul că ei nu se limitau doar la o elaborare teoretică a regulilor perspectivei, ci îşi traduceau în practică rezultatele în pictura iluzionistică. Aşa arată picturile murale monumentale, realizate cu o uriaşă ştiinţă a perspectivei pe pereţii Domului din Florenţa, executate de Uccello în 1463 şi Castagno în 1435; aşa arată fresca scenografică a lui Andrea del Castagno (1390-1457) de la Biserica Sant'Appollonia din Florenţa. „Aspectul său auster, dalele pavimentului, chesoanele plafonului şi panourile pereţilor sunt redate cu o stăruitoare precizie pentru a se obţine astfel o desăvârşită impresie de profunzime" (noi am spune stereoscopică). Această impresie este obţinută într-o asemenea măsură încât, întreaga scenă, în imobilismul ei, capătă aspectul unui grup ieşit dintr-un panopticum — se înţelege, dintr-un genial panopticum — observă, involuntar caustic, un adept al perspectivismului şi Renaşterii; Piero a lăsat şi un manual de perspectivă intitulat „De perspectiva pingendi". Leon Battista Alberti, în opera sa în trei volume „De pictura", scrisă la 1446 şi tipărită la Nürnberg în 1511, dezvoltă bazele noii ştiinţe şi le ilustrează cu aplicaţii la pictura arhitecturală. Masaccio (1401-1429) şi discipolii săi, Benozzo Gozzoli (1420-1498) şi Fra

Filippo Lippi (1406-1469), încearcă să utilizeze aceeaşi ştiinţă a perspectivei în pictură, până când aceste probleme vor fi abordate teoretic şi practic de Leonardo da Vinci (1452-1519), dezvoltarea perspectivei culminând cu Rafael Sanzio (1483-1520) şi Michelangelo Buonarotti (1475-1562).

X

Nu vom continua să arătăm etapele dezvoltării teoretice şi artistice ale perspectivei în eonul istoric care precede nemijlocit timpurile noastre, cu atât mai mult cu cât studierea acesteia a trecut, în mod precumpănitor, pe seama matematicienilor şi s-a îndepărtat de interesele imediate ale artei. Succintele observaţii pe care le-am schiţat nu şi-au propus să transmită ca atare nişte informaţii istorice de ordin general, ci cu totul altceva, adică să reamintească complexitatea şi durata acestei evoluţii care avea să se desăvârşească abia în secolul al XVII-lea prin Lambert, iar ulterior, sub forma unei secţiuni speciale a geometriei descriptive, prin operele unor Loria, Aschieri, Enriques, în Italia, Chasles şi Poncelet, în Franţa, Staudt, Fiedler, Wiener, Kupfer şi Brulmester, în Germania, Wilson[14] în America, şi alţii, care aveau să intre în albia comună a unei discipline matematice foarte importante şi vaste, **geometria proiectivă**.

Rezultă de aici că, oricum am aprecia în esenţă perspectiva, nu avem dreptul să o considerăm ca un mod de a vedea lumea simplu, natural, propriu ca atare ochiului uman. Faptul că a fost necesar ca un şir întreg de minţi luminate şi de experimentaţi artişti să elaboreze ştiinţa perspectivei de-a lungul mai multor secole, cu participarea unor matematicieni de mâna întâi şi după ce au fost puse la punct principiile de bază ale unei proiecţii perspectivale a lumii, ne face să credem că procesul istoric al elaborării perspectivei nu a fost o simplă sistematizare a **unei psiho-fiziologii genuine a omului**, ci o **reeducare impusă acestei psiho-fiziologii în sensul exigenţelor abstracte ale unei noi concepţii asupra lumii**, esenţialmente antiartistică, excluzând din sine, în mod radical, arta, în special arta plastică.

Dar spiritul Renaşterii, şi în general al timpurilor moderne, este unul incomplet şi fragmentar, dedublat în ideile sale. Sub acest raport, arta s-a aflat în câştig. Din fericire, creaţia vie nu s-a supus totuşi exigenţelor raţiunii, astfel

încât arta nu a urmat, de fapt, câtuşi de puţin, căile trâmbiţate de nişte decla-
raţii abstracte. O situaţie care merită atenţie, dar care este oarecum ridicolă:
înşişi artiştii, teoreticieni ai perspectivei, atunci când încetau să se mai refere
la regulile perspectivei prescrise de ei şi când se lăsau duşi — deşi cunoşteau se-
cretele perspectivei — de instinctul lor artistic în privinţa reprezentării lumii,
comiteau „greşeli" grosolane în raport cu cerinţele ei. Toţi, toţi ! Iar studierea
respectivelor tablouri arată că forţa lor constă tocmai în aceste „greşeli". Iată
cum se adevereşte că:

Und predigen öffentlich Wasser[15].

Nu avem timp acum să intrăm în analiza detaliată a operelor artistice, deci
va trebui să ne mulţumim doar cu câteva exemple tipice pentru a demonstra
cu ele ideea enunţată şi să ne mărginim a le lua în consideraţie superficial, fără
explicaţii, arătând doar ce valoare estetică are derogarea lor de la schema pers-
pectivală. Dar, pentru o deplină clarificare, să reamintim, nu prin cuvintele
noastre, ce reprezintă marea problemă a perspectiviştilor — faimoasa „unitate
perspectivistă".

În deceniul al optulea al secolului al XIX-lea, când crezul şi cultul perspec-
tivei erau în floare, Guido Schreiber[16] a elaborat un manual de perspectivă.
Ediţia a doua a manualului a fost revăzută de A. F. Viehweger, arhitect şi
profesor de perspectivă la Academia de Arte din Leipzig, fiind prevăzută cu o
prefaţă de Ludwig Nieper, profesor şi director al aceleiaşi Academii. Deci o
lucrare solidă, scrisă de autorităţi în materie ! Iată însă că, în acest manual, la
capitolul despre unitatea perspectivală, găsim următoarele:

„Orice desen care aspiră la un efect perspectivist trebuie să aibă la bază o
poziţie stabilită a desenatorului sau a privitorului. În acest fel, desenul trebuie
să aibă **un singur punct de observaţie, un singur orizont, o singură** scară.
În funcţie de acest unic punct vizual, trebuie, printre altele, să se producă
dispersia tuturor liniilor perpendiculare spre planul profund al imaginii. Pe
acest orizont unic trebuie să fie proiectate, în mod egal, punctele de fugă ale
celorlalte linii perpendiculare; pe întreaga suprafaţă a imaginii trebuie să pre-
domine o corectă corelaţie a dimensiunilor. Aceasta trebuie să înţelegem prin
«unitatea perspectivistă». Dacă se desenează după natură, se cere doar puţină
atenţie faţă de aceste recomandări şi, de la un punct, totul va veni de la sine"[17].

Aceasta înseamnă:

Că încălcarea respectării unicităţii punctului vizual, orizontului şi scării
unice echivalează cu încălcarea unităţii perspectiviste a imaginii reprezentate.

Deci:

Dacă e să spunem despre cineva că este perspectivist, acela este, de bună
seamă, Leonardo da Vinci. „Cina cea de taină", ferment artistic al acelor
„Vieţi ale lui Iisus" teologice ce vor veni mai târziu, îşi propune să desfiinţeze
hotarul spaţial dintre **cealaltă** lume, evanghelică, şi aceasta, cea obişnuită,
să-L arate pe Hristos ca având doar o **valoare** aparte, nu ca fiind o **realitate**
aparte. Ceea ce ne apare pe frescă este o punere în scenă, nu ceva deosebit,
care să nu poată fi comparat cu spaţiul nostru. Această scenă nu este decât o
prelungire a spaţiului încăperii; privirea noastră, şi după ea toată fiinţa noas-
tră, este atrasă de această perspectivă evanescentă care duce la ochiul drept al
Personajului principal. Nu privim o realitate, ne aflăm în faţa unui fenomen
optic; ca şi când am privi printr-o spărtură în zid, rece, din curiozitate, fără
evlavie şi fără compasiune şi, cu atât mai mult, fără patosul distanţării. În
aceste scene, domnesc legile spaţiului kantian şi ale mecanicii lui Newton. Da.
Dar, dacă n-ar fi decât acestea, n-ar mai fi, până la urmă, nici o cină. De ace-
ea, Leonardo marchează **valoarea** deosebită a ceea ce se întâmplă acolo prin-
tr-o abatere de la unitatea **scării** proporţiilor. Observaţia cea mai elementară
ne va revela că foişorul în care are loc cina nu este mai înalt decât dublul
staturii unui om, lărgimea fiind de trei ori mai mare decât aceasta, aşa încât
încăperea nu corespunde câtuşi de puţin nici numărului de persoane care se
află în ea, nici măreţiei evenimentului. Totuşi, plafonul nu lasă o senzaţie de
apăsare, iar dimensiunea redusă a foişorului conferă tabloului încărcătură dra-
matică şi plenitudine. Pe neobservate, dar sigur, maestrul a făcut o derogare
de la perspectivă, una cunoscută încă de pe vremea egiptenilor; a aplicat
unităţi de măsură diferite personajelor implicate în acţiune şi în ambianţă;
aceasta din urmă a fost supusă unei diminuări diferenţiate în toate direcţiile,
procedeu prin care a obţinut dimensionarea augmentativă a personajelor,
conferind astfel unei umile cine de rămas bun însemnătatea unui eveniment
de importanţă istorică şi universală. Unitatea perspectivei a fost încălcată ie-
şind la iveală dualitatea spiritului Renaşterii; în schimb, tabloul a căpătat forţă
de convingere estetică.

Se știe ce impresie de grandoare produce arhitectura în tabloul „Școala de la Atena" al lui Rafael. Dacă ar fi să definesc din memorie impresia produsă de acele bolți, aș înclina să le compar, de pildă, cu cele ale Catedralei „Mântuitorul Hristos" din Moscova; bolțile par să aibă aceeași înălțime. Dar, dacă le măsurăm, putem constata că înălțimea coloanelor este doar cu puțin mai mare decât de două ori talia personajelor, așa încât întreg edificiul, pare-se deosebit de impunător, ar arăta meschin, derizoriu, dacă s-ar pune în mod real problema să fie construit. Și în cazul de față, procedeul artistului este foarte simplu. „El și-a propus două puncte vizuale, plasate pe două orizontale. Din punctul superior, a desenat dușumeaua și întregul grup de personaje; din cel inferior, bolțile și, în general, toată partea superioară a tabloului. Dacă figurile personajelor ar fi avut același punct de fugă ca și liniile plafonului, atunci capetele oamenilor, aflate în ultimul plan al tabloului, ar fi trebuit să fie lăsate în jos, rămânând astfel acoperite de personajele plasate mai în față, ceea ce ar fi fost în dauna tabloului. Punctul de fugă al liniilor plafonului se află în mâna dreaptă a figurii centrale (Aristotel), care ține în mâna stângă o carte, iar cu dreapta arată parcă spre pământ. Dacă s-ar trasa către acest punct o linie, pornind de la capul lui Alexandru (prima figură aflată în dreapta lui Platon, care ține brațul ridicat), s-ar putea lesne observa în ce măsură ar fi trebuit micșorată ultima figură din acest grup. Același lucru se poate spune și despre grupurile aflate în dreapta privitorului, tocmai pentru a disimula această eroare de perspectivă; Rafael a plasat în ultimul plan al tabloului personajele implicate în acțiune, acoperind prin aceasta liniile solului îndreptate spre orizont"[18].

Dintre alte tablouri ale lui Rafael, să mai amintim și „Viziunea lui Iezechiel". Aici sunt mai multe puncte vizuale și mai multe orizonturi. Spațiul vedeniei nu se află în concordanță cu spațiul terestru, ceea ce ar fi fost decisiv necesar, fiindcă, în caz contrar, cel care stă pe heruvimi ar fi apărut ca un om care, contrar legilor mecanicii, nu cade. (În acest tablou, ca și în altele ale lui Rafael, echilibrul dintre două principii, al perspectivei și al non-perspectivei corespunde coexistenței pașnice a două lumi și a două spații. Este ceva care nu te cutremură, ci te umilește, de parcă s-ar fi ridicat în tăcere înaintea noastră perdeaua unei alte lumi și ar fi apărut înaintea ochilor noștri nu o scenă, nu iluzia altei lumi, ci o altă realitate, autentică, dar care rămâne în

afara celei de aici. În Madona Sixtină, Rafael face aluzie la această însușire a spațialității picturilor sale prin intermediul draperiilor deschise).

În contrast evident cu „Viziunea lui Iezechiel" ar putea fi dat de exemplu tabloul lui Tintoreto „Apostolul Marcu eliberează un rob de la moarte martirică". Apariția Sfântului Marcu este plasată în același spațiu cu cea a tuturor personajelor, viziunea cerească apare ca o masă corporală care amenință parcă să cadă, dintr-o clipă în alta, pe capetele martirilor miracolului. Îți vin în minte, fără să vrei, procedeele de lucru naturaliste ale lui Tintoreto care agăța figurine de ceară pe tavan pentru a reda racursiul lor cu o precizie naturalistă. Într-adevăr, viziunea cerească nu se ridică aici deasupra unor figurine de ceară suspendate, asemenea heruvimilor, de pomul de Crăciun. Este, din punct de vedere artistic, un eșec datorat contopirii unor spații eterogene. Dar întâlnim destul de des și folosirea simultană a două spații, perspectivist și neperspectivist, în special atunci când sunt redate viziuni sau fenomene miraculoase. Așa sunt unele opere ale lui Rembrandt, deși despre perspectivismul lor, total sau parțial, nu se poate vorbi decât cu multe rezerve. Acest procedeu constituie o trăsătură distinctivă a lui Domenico Theotokopoulos, numit și El Greco. „Visul lui Filip al II-lea", „Înmormântarea Contelui de Orgaz", „Pogorârea Duhului Sfânt", „Toledo, vedere generală" și alte opere ale sale prezintă, în mod evident, două sau mai multe spații, fiecare în condițiile în care spațiul realității spirituale nu se confundă în mod deliberat cu cel al realității sensibile. Tocmai aceasta dă tablourilor lui El Greco o deosebită forță de persuasiune. Ar fi însă greșit să se creadă că numai subiectele mistice solicită derogări de perspectivă. Iată, de pildă, „Peisajul flamand" al lui Rubens, din Galeria Uffizi; partea centrală respectă, într-o anumită măsură, perspectiva; spațiul său pare înscris într-o mișcare de atracție, în timp ce părțile laterale urmează perspectiva inversă, iar spațialitatea lor respinge viziunea aperceptivă. Drept rezultat, se obțin două puternice vârtejuri vizuale care completează în chip uimitor subiectul prozaic.

Un asemenea echilibru între cele două principii ale spațialității găsim și la Michelangelo în „Convertirea Apostolului Pavel". În „Judecata de Apoi" însă, apare o cu totul altă spațialitate decât în aceasta din urmă. Fresca se prezintă oarecum în pantă; cu cât este plasat mai sus un anumit punct, cu atât mai îndepărtat de privitor apare punctul chemat să-l înfățișeze. În consecință, pe

măsură ce privirea caută mai mult în sus, ochiul ar trebui să întâlnească figuri din ce în ce mai mici, în virtutea diminuării perspectiviste. Printre altele, aceasta se observă și în faptul că figurile din partea inferioară le maschează pe cele de sus. În privința proporțiilor însă, dimensiunea figurilor crește pe măsură ce sunt plasate mai în susul frescei, adică pe măsura îndepărtării de privitor. Este o însușire tipică a spațiului spiritual; cu cât un lucru este mai îndepărtat, cu atât el este mai mare; cu cât este mai apropiat, cu atât este mai mic. Aceasta este perspectiva inversă. Examinând-o și trecând-o în revistă în succesiunea ei logică, începem să ne dăm seama de totala sa incomensurabilitate în raport cu spațiul frescei. Acest spațiu nu ne absoarbe; mai mult decât atât, el ne respinge, așa cum ar fi respins un corp care ar pluti pe o mare de mercur. Deși vizibil, el ne apare transcendent nouă, celor care gândim în termenii lui Kant și Euclid. Trăind în baroc, Michelangelo nu se afla totuși nici în Evul Mediu trecut, nici în cel viitor; era, și nu era, contemporan cu Leonardo da Vinci.

XI

Când ne izbim pentru prima dată de încălcări ale regulilor perspectivei, înclinăm să vedem în absența unității perspectiviste un eșec accidental al artistului, ceva ca o boală a operei sale. Nu este nevoie să ne concentrăm prea mult atenția ca să descoperim îndată asemenea greșeli aproape în orice lucrare, așa încât perspectivismul începe să fie apreciat nu ca o patologie, ci ca o fiziologie a artelor plastice. Apare inevitabil întrebarea: poate oare arta să se lipsească de modificările perspectivei lineare? Doar scopul său este de a conferi o anumită integritate spațială, de a crea o lume aparte, închisă în sine, nu una mecanică, ci una ținută de forțele sale interioare, într-un cadru limitat. O fotografie care nu reprezintă decât un extras din spațiul natural — un crâmpei de spațiu — nu poate să-și depășească limitele, să-și depășească cadrul prin însăși esența sa, nefiind decât o parte separată mecanic de întreg. Prin urmare, artistul trebuie să reorganizeze într-un ansamblu autonom acel segment de spațiu pe care și l-a ales drept material de lucru, în speță să elimine raporturile de perspectivă a căror funcție principală este unitatea kantiană de experiență

totală, unitate care se exprimă prin necesitatea de a trece de la o experiență la alta și prin imposibilitatea de a întâlni o zonă autonomă. Este o altă problemă dacă în aceste experiențe intră sau nu perspectiva; nu o vom discuta aici. Dar, indiferent dacă intră sau nu, ea are o funcție determinată și această funcție este esențialmente contrară obiectului picturii, dacă aceasta nu s-a dedat la alte demersuri care implică o artă a „simulacrelor", a iluziilor, menită să dea experienței o prelungire fictivă atunci când ea nu există în realitate.

Luând în considerare toate acestea, nu ne vom mai mira descoperind două puncte vizuale și două orizonturi în „Ospățul lui Simon" al lui Paolo Veronese, cel puțin două orizonturi în „Victoria de la Lepante" a aceluiași, mai multe puncte vizuale dispuse de-a lungul unui singur orizont în tabloul lui Horace Vernet „Luarea cetății Abd-El-Kader", numeroase neconcordanțe de perspectivă în peisajele lui Swanenvelt[19] ca și la Rubens și în multe alte tablouri; și vom înțelege de ce în bunele manuale de perspectivă se dau chiar sfaturi cum să se încalce unitatea perspectivistă într-o manieră cât mai discretă vizual (probabil pentru zelatorii acesteia!) și în ce cazuri anume se poate recurge la această „ilegalitate". În particular, se recomandă să se plaseze punctele de fugă ale perpendicularelor ce cad pe suprafața tabloului de-a lungul unor curbe, urmând de pildă sensul de rulare a normalelor pe o elipsă. Iar artiștii, chiar și cei care au prea puțin de-a face cu problemele pe care le pune arta autentică, au apelat de multă vreme la asemenea derogări de la unitatea perspectivistă.

Este, de pildă cazul celebrului tablou de la Luvru al lui Paolo Veronese (1528-1588), „Nunta din Cana"; după opinia specialiștilor, în acest tablou se găsesc șapte puncte vizuale și cinci orizonturi. François Bossuet a încercat să „rectifice" grafic arhitectura acestui tablou, apelând la o reprezentare riguros perspectivistă și a descoperit că el își păstrează „în mod esențial, aceeași ordine și aceeași frumusețe". Frumoasă idee aceea de a „corija" cu atâta ușurință opere de artă de mâna întâi! N-ar fi fost oare mai corect să fie verificate și corijate propriile opinii estetice în funcție de niște obiecte de artă existente? Dacă, într-adevăr, printr-o riguroasă supunere la legile perspectivei ale unui tablou care ignoră perspectiva, acesta nu-și pierde frumusețea, nu înseamnă oare că, atât perspectiva cât și lipsa ei, nu au, cel puțin din punct de vedere estetic, importanța pe care i-o atribuie adepții perspectivei?

Se amintește că, în anul 1506, Albrecht Dürer a părăsit pe neașteptate Florența, ducându-se la Bologna pentru a învăța acolo „misterioasa artă a perspectivei“. Dar secretele perspectivei erau păzite cu strășnicie și, plângându-se de mizantropia locuitorilor Bolognei, Dürer a fost nevoit să plece, aflând foarte puțin din ceea ce ar fi dorit, pentru ca, mai târziu, la el acasă, să se ocupe independent de descoperirea acelorași procedee și să scrie despre ele și un tratat (care, de altfel, nu l-a împiedicat să se facă el însuși vinovat de destule „abateri“ de la perspectivă).

Fără a intra în cercetarea operei sale, fie și la modul general, să reamintim acele desăvârșite creații despre care Franz Kugler (recunoscut specialist în Dürer, autor al celei mai complete și mai reușite exegeze a operei acestuia) spunea că „un artist care a terminat o asemenea operă poate să-și ia rămas bun de la lume, întrucât țelul lui în artă a fost atins. O asemenea operă este de natură să-l situeze, neîndoielnic, în rând cu cei mai mari maeștri cu care, pe bună dreptate, se mândrește istoria artelor“. Aici se are în vedere, desigur, dipticul cunoscut sub denumirea „Cei patru Apostoli“, pictat în 1526, deci **după** apariția instrucțiunilor asupra modului de a măsura, și cu doi ani înainte de moarte (Dürer a murit în 1528). În acest diptic, capetele a două personaje care stau în planul ultim al tabloului sunt **mai mari** decât cele care stau în față, procedeu prin care este păstrat planul de bază al reliefului grecesc, deși figurile nu sunt dispuse în același plan. Pe bună dreptate observa un istoric al artei: „În mod evident, avem de-a face aici cu așa-numita «perspectivă inversă», potrivit căreia obiectele din spate sunt reprezentate mai mari decât cele din față“[20].

Se înțelege că această perspectivă întoarsă a „Apostolilor“ nu este un eșec, ci actul de curaj al unui geniu care, prin intuiția sa, a infirmat cele mai raționale teorii, chiar și pe ale sale, în măsura în care ele îi impuneau un iluzionism conștient. Ce-ar putea fi mai exact în considerațiile sale despre clar-obscur decât aceste cuvinte: „Dacă vrei să pictezi tablouri în relief care să înșele ochiul...“? Este teoria lui despre iluzie; opera sa însă nu este iluzionistică. Contradicția dintre teorie și creație (caracteristică oamenilor din perioadele de tranziție) s-a vădit la Dürer prin propensiunea sa, la modul general, către stilul Evului Mediu, către structurile fundamentale ale spiritului medieval, aliate unui nou mod de a gândi.

XII

Așadar, înșiși teoreticienii perspectivei n-au respectat și nici n-au considerat necesar să fie respectată „Unitatea perspectivistă a reprezentării“. Cum s-ar putea vorbi după aceasta de caracterul natural al imaginii perspectivale a lumii? Despre ce caracter natural poate fi vorba, căruia ar trebui să i te supui, pentru ca apoi, cu mari eforturi și cu o conștiință mereu trează, să nu greșești față de regulile pe care le-ai învățat? Nu amintesc oare mai degrabă aceste reguli de un fel de complot al convențiilor, pornit în numele unor concepții teoretice, împotriva percepției naturale a lumii, de un tablou fictiv al lumii, care trebuie numaidecât acceptat, potrivit concepției umaniste, dar pe care, în ciuda oricărui dresaj, ochiul omenesc **nu-l vede deloc**? În ce-l privește pe artist, acesta nu-și dă pe față cecitatea decât atunci când trece de la construcții geometrice la ceea ce vede cu adevărat.

În ce măsură desenul perspectival nu reușește să devină imediat perceptibil, el fiind produsul a numeroase și complexe convenții artificiale, reiese deosebit de convingător din instrumentele aceluiași Dürer, excelent reproduse de el în xilografiile lucrării „Instrucțiuni asupra modului de a măsura“. Dar, în măsura în care gravurile ca atare sunt reușite și frumoase, așa cum le vedem în spațiul lor închis, adunat în sine, în aceeași măsură sensul recomandărilor pe care le face artistul este antiartistic.

Rostul instrumentarului este de a da celui mai neexperimentat desenator posibilitatea de a reda orice obiect în mod pur mecanic, adică fără un act de sinteză vizuală și chiar **făcând abstracție** cu totul **de ochi**. Dürer explică sincer și deschis, cu ajutorul instrumentelor sale, că perspectiva poate aparține oricărui domeniu, dar nu vizualului.

Unul dintre aceste instrumente arată astfel: la capătul unei mese de forma unui dreptunghi prelungit se montează, perpendicular pe suprafața mesei, o ramă dreptunghiulară prevăzută cu un geam. În partea opusă, paralel cu rama, se montează pe aceeași masă o bară de lemn de al cărei mijloc găurit este prins un șurub lung. Cu ajutorul acestui șurub este pusă în mișcare, perpendicular pe suprafața mesei, bara, pe care aceasta se mișcă o tijă de lemn, având la capătul de sus o tăbliță cu un mic orificiu, care poate fi fixată cu ajutorul unor zimți de diferite nivele. Cu un asemenea dispozitiv se obține,

până la un anumit grad, **modelul** proiecţiei perspectivale, prin orificiul aflat pe tăbliţa de pe suprafaţa geamului; uitându-te la obiect prin orificiul amintit, poţi desena proiecţia lui pe sticlă.

La un alt dispozitiv, punctul vizual este fix, datorită unui suport special, iar planul proiecţiei se realizează printr-o reţea de fire care se intersectează în unghi drept, procedeu prin care desenul este transpus pe o hârtie împărţită în pătrăţele egale aşezată între suport şi reţeaua verticală aflată de asemenea pe masă. Măsurând cu ajutorul pătrăţelelor coordonatele punctelor de proiecţie, pot fi determinate punctele corespondente şi pe hârtia cadrilată.

Al treilea dispozitiv al lui Dürer nu mai are nici o legătură cu văzul. Centrul proiecţiei nu se mai obţine cu ochiul, nici măcar cu unul ţinut în mod artificial nemişcat, ci cu un anumit punct al peretelui, de care este suspendat, cu ajutorul unui fir lung de aţă un mic inel. Firul ajunge până aproape să atingă o ramă prevăzută cu un geam de sticlă, aflată în poziţie verticală pe masă. Se trage de fir pentru a-l întinde, ataşându-i-se un tub vizual, destinat să orienteze „raza vizuală“ către acel punct al obiectului proiectat din locul unde se află fixat capătul firului. Astfel poate fi marcat cu uşurinţă pe sticlă, cu peniţa sau cu pensula punctul de proiecţie corespondent punctului deja proiectat. Vizând succesiv diferitele puncte ale obiectivului, desenatorul îl proiectează în totalitate pe sticlă, nu însă pornind de la un „punct de observaţie“, ci de la un punct al peretelui, văzul neavând în acest procedeu decât o funcţie auxiliară.

În sfârşit, cel de-al patrulea instrument de desenat **exclude** cu desăvârşire văzul, fiind de-ajuns doar simţul tactil. El funcţionează astfel: pe peretele camerei în care urmează să se facă desenul unui obiect oarecare este înfipt un ac mare, cu urechile foarte largi. Prin urechile acului este trecut un fir de aţă lung şi rezistent, având suspendată de el, chiar în dreptul peretelui, o mică greutate. În faţa peretelui se aşează o masă, pe care se află, în poziţie verticală, o ramă dreptunghiulară. Una din părţile laterale ale acestei rame este prevăzută cu o uşiţă care se poate deschide şi închide; prin deschizătura ramei, sunt trase cruciş fire de aţă. Obiectul care urmează să fie desenat se aşează pe masă, în faţa ramei. Firul despre care am amintit este trecut prin ramă, la capătul lui fiind legat un cui. Instrumentul poate fi utilizat astfel: unui asistent i se înmânează cuiul legat de firul de aţă lung, spunându-i-se să atingă succesiv cu

vârful lui toate punctele principale ale obiectului reprezentat. Atunci „pictorul“ mişcă firele ramei care se intersectează cruciş, până ce acestea se vor suprapune pe firul de aţă lung, iar „artistul“ închide uşiţa ramei, marcând pe ea punctul de intersecţie a firelor. Procedând astfel de mai multe ori, vor apărea, marcate pe uşiţă, principalele puncte ale proiecţiei dorite.

Ar mai fi nevoie, ţinând seama de existenţa acestor instrumente, de o dovadă în plus că imaginea perspectivală a lumii nu reprezintă nicidecum un mijloc natural de percepţie? A fost nevoie de mai mult de cinci sute de ani de educaţie socială pentru ca ochiul şi mâna să se obişnuiască cu perspectiva; dar nici ochiul, nici mâna copilului, şi chiar ale adultului, nu se supun acestui antrenament fără o pregătire specială şi nu ţin seama de regulile unităţii perspectivale. Oamenii trecuţi printr-o pregătire specială cad în greşeli grosolane atunci când nu mai dispun de ajutorul unei schiţe geometrice şi când se încred doar văzului lor, conştiinţei ochilor lor. În sfârşit, categorii întregi de artişti îşi exprimă explicit protestul împotriva obedienţei faţă de perspectivă.

După această nereuşită experienţă care a durat o jumătate de mileniu, nu ne rămâne decât să admitem că **tabloul perspectival al lumii nu este de fapt unul de percepţie, ci numai o pretenţie în numele unor considerente convenţionale foarte îndreptăţite, poate, dar, în mod decisiv, abstracte.**

Iar dacă ţinem seama de unele date psiho-fiziologice, trebuie să recunoaştem, în mod necesar, că artiştii nu numai că nu au temeiul, dar nu au nici dreptul de a înfăţişa lumea prin schema perspectivală, în măsura în care li se recunoaşte că au drept scop o percepţie adevărată a lumii.

Premise teoretice

XIII

În cele expuse până acum am urmărit, în paralel, un şir de clarificări de ordin istoric. Este timpul să tragem concluzii şi să intrăm în esenţa problemei, deşi autorul îşi rezervă pentru o altă carte examinarea problemelor respective în raport cu analiza funcţiei spaţiului în pictură.

Așadar, istoricii de artă, ca și teoreticienii artelor plastice, se străduiesc — cel puțin așa au făcut-o până nu demult — să-i convingă pe cei ce îi iau în seamă că, chipurile, reprezentarea perspectivală a lumii este **singura** corectă, deoarece este singura care corespunde unei percepții integrale și naturale. Potrivit acestei premise, îndepărtarea de la unitatea perspectivală este privită ca o trădare a adevărului percepției, deci ca o denaturare a realității înseși, fie din cauza ignoranței grafice a pictorului, fie din aceea a substituirii conștiente a desenului unor funcțiuni ornamentale, decorative sau, în cel mai bun caz, a unora compoziționale. În orice caz, derogarea de la normele unității perspectivale apare, potrivit aprecierii respective, drept lipsă de realitate.

Cuvântul și noțiunea de **realitate** au însă o prea însemnată pondere, pentru ca, adepților uneia sau alteia dintre concepțiile asupra lumii, să le fie indiferent dacă ele vor rămâne apanajul lor sau vor fi preluate de adversari și rămâne de partea acestora. Va trebui să reflectăm serios dacă o asemenea alternativă ar deveni inevitabilă. Același lucru și în privința cuvântului **natural**. Mulți sunt tentați să considere opinia lor drept reală, firească, apărută, fără nici o ingerință vădită, din realitatea însăși. Adepții concepției renascentiste despre viață și-au însușit și au pus în circulație aceste vorbe mari, pe care le-au sustras din platonism și de la succesorii medievali ai acestuia. Ceea ce nu ne dă dreptul să lăsăm asemenea erori de vocabular pe buzele unora care le dau o interpretare pervertită: caracterul realist și natural trebuie demonstrat **de facto**, nu declarat prin pretenții deșarte. Este de datoria noastră să restituim proprietatea acestor noțiuni adevăraților lor stăpâni.

Așa cum a reieșit din cele spuse mai înainte, pentru a desena și a picta „natural“, adică pentru „a pune în perspectivă“, trebuie să înveți; lucrul este valabil atât pentru popoare și culturi întregi ca și, de fiecare dată, pentru fiecare om în parte. Copilul nu desenează perspectival; nu desenează ținând seama de perspectivă nici maturul care ia în mâini prima dată creionul, până când nu este școlit, în funcție de anumite șabloane. Chiar și cel care învață perspectiva — ba chiar mulți dintre ei — cad ușor în greșeală, mai precis în sinceritatea spontaneității, înlăturând ici-colo conveniențele ceremonioase ale unității perspectivale. În particular, puțini vor fi aceia care vor desena o sferă cu un contur eliptic sau o anfiladă de coloane paralele în planul unui tablou cu coloane care se lărgesc progresiv, deși tocmai o asemenea redare impune proiecția perspectivei lineare. Reproșuri pentru greșeli de perspectivă pot fi

auzite adesea chiar și la adresa unor mari artiști. Astfel de greșeli sunt posibile oricând, în special în desene cu o compoziție complicată și n-ar putea fi evitate decât prin înlocuirea desenului artistic cu desenul tehnic, prin trasarea de linii auxiliare; cu alte cuvinte, atunci când se redă nu **ceea** ce vede în sine și în opera sa desenatorul, adică forme imaginate, dar totuși reale, nu imagini abstracte, ci ceea ce impune **calculul** unor construcții geometrice care, în opinia desenatorului bazată pe o cunoaștere foarte limitată a geometriei, reprezintă **singurul** calcul admis. Pot fi numite oare naturale acele procedee de reprezentare care nu pot fi însușite decât cu ajutorul unor proteze geometrice și pe care nu reușesc să le învețe nici cei ce și-au deprins ani îndelungați ochiul cu ele și cu modul lor de a percepe lumea? Astfel, greșelile de perspectivă nu vădesc, în cele mai multe cazuri, slăbiciunea artistului, ci, dimpotrivă, forța lui, capacitatea unei percepții autentice, capabile să doboare obstacolele presiunii sociale.

Învățarea perspectivei este un fel de dresaj. Chiar și atunci când desenatorul începător se străduiește, de bună voie, să-și supună desenul regulilor acesteia, nu înseamnă nici pe departe că i-a înțeles **sensul**, adică sensul de inovație artistică al legilor perspectivei. Mulți își vor aduce aminte cum, în copilărie, perspectiva desenului li se părea de neînțeles, fie și pentru că avea caracterul unei convenții îndeobște impuse, printr-un **usus tyrannis** căruia nu i te supui în virtutea adevărului, ci fiindcă toți fac așa.

În percepția copilului, perspectiva nu este decât o convenție ininteligibilă, adesea stupidă. „Vouă vi se pare un fleac să priviți un tablou și să-i surprindeți perspectiva“, spune Ernst Mach[21]. Și totuși, au trebuit să treacă milenii pentru ca omenirea să învețe acest fleac, mulți dintre noi ajungând să o facă numai sub influența educației. „Țin foarte bine minte — continuă Mach — că, pe vremea când aveam în jur de trei ani, toate desenele în care era respectată perspectiva mi se părea că pocesc reprezentarea obiectelor. Nu puteai înțelege de ce pictorul a redat un capăt al mesei atât de lat și altul atât de îngust. Masa adevărată mi se părea de aceeași lățime la extremitatea îndepărtată și la cea apropiată, pentru că ochiul meu realiza aceste calcule fără să-mi dau seama cum. Că reprezentarea plană a unei mese nu trebuie privită ca o suprafață acoperită cu vopsea, că ea **semnifică** o masă și trebuie reprezentată ca ceva care se prelungește în profunzime, era un fleac pe care nu-l înțelegeam. Mă consolez cu gândul că popoare întregi nu înțelegeau“.

Iată mărturia celui mai pozitivist dintre pozitiviști, pare-se, care nu poate fi suspectat nicicum că ar fi făcut o pasiune pentru „misticism".

În acest fel, reprezentarea unui obiect nu este, ca reprezentare, tot un obiect, nici copia unui lucru sau dublura unui crâmpei de lume, ci o trimitere la original, un simbol al acestuia. Naturalismul, în sensul unei verosimilități exterioare, ca imitație a realității, ca și confecționare a unor dublete ale lucrurilor, ca o fantasmă a lumii, nu numai că nu este un dat indispensabil al vieții — reamintindu-ne ce spunea Goethe despre cățelușul său preferat și despre imaginea acestuia — ci este, pur și simplu, o imposibilitate. Adevărul perspectivei, dacă există cu adevărat, dacă este, în general, verosimil, se datorează nu unor similitudini exterioare, ci tocmai îndepărtării de la acestea, adică semnificației intrinseci, în măsura în care este **simbolică**. Ce „asemănare" poate exista, de pildă, între o masă din realitate și reprezentarea ei în perspectivă, când niște contururi care sar în ochi prin paralelismul lor sunt redate prin linii convergente, unghiurile drepte prin obtuze și ascuțite, segmente și unghiuri egale prin mărimi inegale, iar mărimile inegale prin unele egale? O reprezentare este întotdeauna **un simbol**, fie ea o reprezentare perspectivală sau neperspectivală, iar imaginile de artă plastică se deosebesc unele de altele, nu fiindcă unele ar fi simbolice și altele naturaliste, ci fiindcă, nefiind nici unele, nici altele naturaliste, ele sunt simboluri ale **diferitelor** componente ale lucrurilor, ale **diferitelor** modalități de percepție a lumii, ale **diferitelor** trepte de sintetizare. Modurile de reprezentare se deosebesc unele de altele nu așa cum se deosebește un obiect de felul cum este redat, ci pe un plan simbolic. Într-o măsură mai mare sau mai mică, ele sunt general umane. Dar natura tuturor este simbolică.

În arta plastică, reprezentarea în perspectivă nu este o caracteristică intrinsecă a lucrurilor, așa cum consideră naturalismul vulgar, ci doar un procedeu, printre altele, de expresivitate simbolică, unul dintre stilurile simbolice posibile, a cărui valoare artistică trebuie supusă unei aprecieri generale, dar numai atât, renunțând la cuvintele mari despre veracitatea sa și la pretenția unui realism „patentat". Prin urmare, discutând problema perspectivei lineare sau inverse, mono sau policentrică, este necesar să se pornească de la bun început de la funcția simbolică a picturii și a altor arte plastice, pentru a putea explica ce loc ocupă perspectiva lineară printre celelalte procedee simbolice, ce înseamnă ea și la ce valori spirituale duce. Scopul perspectivei, alături de alte mijloace artistice, nu poate fi decât acela de a da un anumit impuls spiritual, un șoc care să trezească atenția față de realitatea însăși. Altfel spus, și perspectiva, dacă valorează ceva, trebuie să reprezinte un limbaj care să depună mărturie asupra realității.

În ce relații se află funcția simbolică a picturii, cu virtualele sale premise **geometrice**? Pictura și celelalte arte plastice depind necesarmente de geometrie, în măsura în care au de-a face cu simboluri și imagini alungite, deformate. Prin urmare, problema care se pune nu este aceea a unei perspective nemijlocite, adaptabilă imediat printr-un silogism facil:

Major: Dacă geometria este adevărată, atunci perspectiva nu poate fi contestată.

Minor: Geometria este adevărată.

Conclusio: Deci perspectiva este incontestabilă, perspectivă în care ambele premise dau naștere la milioane de reflecții; în limitele aplicării și ale perspectivei modului său de funcționare, trebuie stabilite cu exactitate premisele geometrice ale picturii, dacă dorim ca legitimitatea, sensul interior și limitele aplicării unuia sau altuia dintre mijloacele și procedeele expresiei plastice să poată căpăta o fundamentare.

Amânând o analiză mai aprofundată pentru o carte specială, vom observa **deocamdată**, în legătură cu premisele geometrice ale picturii următoarele: pictura are la dispoziție o porțiune de suprafață plană: pânza, planșeta, peretele, hârtia etc., precum și culorile, adică posibilitatea de a conferi diverselor puncte ale unei suprafețe determinate o cromatică diversificată. Aceasta din urmă, în ordinea **importanței**, poate să nu aibă o semnificație senzorială și trebuie înțeleasă la modul abstract; de pildă, în gravură, negrul cernelurilor tipografice nu este interpretat ca și culoare, fiind numai un semn al energiei gravorului sau, dimpotrivă, al lipsei acestei energii. Din punct de vedere psiho-fiziologic, adică pornind de la **baza** percepției artistice, negrul este culoare. Pentru simplificarea demonstrației, am putea să ne imaginăm că avem de-a face **numai** cu o singură culoare — cea neagră sau cu urmele creionului. Sarcina pictorului este să reprezinte pe suprafața respectivă, cu culorile date, o realitate percepută sau imaginată.

XIV

Ce înseamnă, vorbind în termenii geometriei, a reprezenta o anumită realitate?

Înseamnă a pune punctele spaţiului perceput în concordanţă cu cele ale unui alt spaţiu, în cazul de faţă ale unei suprafeţe plane. Dar realitatea este cel puţin tridimensională, făcând abstracţie de cea de a patra dimensiune, care este timpul, şi arta trebuie să ţină seama şi de aceasta; suprafaţa plană este doar bidimensională. Poate fi posibilă o asemenea concordanţă? Este posibil ca o figură cvadridimensională sau, pentru a simplifica, tridimensională să fie reprezentată pe o suprafaţă bidimensională sau, vorbind în termenii matematicii, puterea unei figuri tridimensionale şi aceea a uneia bidimensionale, pot fi oare comparate? Primul răspuns care îţi vine în minte este: „Fireşte, nu!". Fireşte, nu, fiindcă o figură tridimensională implică o multitudine de secţiuni bidimensionale şi, prin urmare, puterea acesteia este infinit mai mare decât a fiecărei secţiuni în parte. O examinare atentă a problemei pe care o punem, în raport cu teoria ansamblurilor de puncte, arată că ea nu este chiar atât de simplă după cum pare la prima vedere, mai mult chiar, că răspunsul formulat mai sus, firesc la prima vedere, nu poate fi recunoscut finalmente drept corect. Definiţie: puterea oricărei figuri tri- sau pluridimensionale este egală cu puterea oricărei alte figuri bi- sau chiar unidimensionale. Se poate reprezenta pe o suprafaţă plană o realitate cvadri- sau tridimensională; ea poate fi reprezentată nu numai pe o suprafaţă plană, ci şi pe oricare segment de dreaptă sau arc de linie curbă. O asemenea reprezentare poate fi realizată prin nenumărate mijloace, atât aritmetice sau analitice, cât şi geometrice. Tipice pentru cele dintâi sunt reprezentările obţinute prin metoda lui Georg Cantor[22], iar pentru cele din urmă, cele obţinute prin curba lui Peano sau curba lui Hilbert.

Pentru a explica esenţa acestor cercetări cu neaşteptatele lor rezultate cât mai simplu posibil, ne vom limita la cazul desenului unui pătrat a cărui latură este de o unitate de lungime, pe un segment rectiliniu egal cu latura pătratului amintit, adică la un caz de reprezentare a întregului pătrat pe propria sa latură: toate celelalte cazuri vor putea fi lesne examinate după acest model. Georg Cantor a demonstrat, prin această metodă analitică cu ajutorul căreia

este stabilită corespondenţa dintre fiecare punct al pătratului şi fiecare punct al laturii sale, că, dacă ne este determinat, prin două coordonate xy locul fiecărui punct din pătrat, atunci, printr-un procedeu analog, vom putea obţine coordonata z, determinantă a unui anumit punct de pe latura pătratului — respectiv reprezentarea punctului menţionat anterior al pătratului însuşi; invers: dacă ni se dă un punct arbitrar pe un segment, va putea fi aflat punctul din pătrat redat prin acest punct de segment, pe desenul din pătrat. În acest mod, nici un punct al pătratului nu rămâne nereprodus şi nici un punct al reprezentării nu va rămâne gol, lipsit de o reprezentare corespunzătoare; pătratul va fi reprezentat pe toată latura sa. Tot aşa pot fi reprezentate pe latura pătratului, ba chiar pe pătratul însuşi, un cub, un hipercub şi, în general, orice formă geometrică cu secţiune pătrată (poliedroid, prismă) în orice număr de dimensiuni, chiar şi în unul infinitezimal. În general vorbind, orice formă continuă, oricare ar fi numărul dimensiunilor şi oricare i-ar fi limitele; orice există în geometrie poate fi reprezentat pe orice.

Pe de altă parte, diversele curbe geometrice pot fi construite astfel încât o curbă să fie secantă pe indiferent ce punct, luat la întâmplare, al pătratului — pentru a reveni la cazul nostru iniţial — şi, în acest fel, poate fi stabilită geometric corespondenţa dintre punctele pătratului şi punctele curbei. Punerea în corespondenţă a punctelor acesteia din urmă cu punctele laturilor pătratului, ca spaţii unidimensionale, devine atunci foarte uşoară, prin acest procedeu punctele pătratului putând fi reprezentate pe latura lui. Curba lui Peano şi curba lui Hilbert, faţă de nenumăratele ansambluri ale altor curbe cu aceleaşi însuşiri (de pildă, faţă de traiectoria unei bile de biliard lansată dintr-un colţ către bandă şi incomensurabilă cu o dreaptă; faţă de epicicloidele deschise în care razele a două cercuri sunt incomensurabile; faţă de curbele lui Lissajous, Rodonee etc.), prezintă un avantaj esenţial: realizează practic corespondenţa punctelor imaginii bidimensionale şi unidimensionale, astfel încât li se găsesc uşor punctele de corespondenţă, în timp ce în cazul altor curbe, corespondenţa se stabileşte doar în principiu, fiind foarte greu de determinat care punct corespunde în mod practic şi exact unul altuia. Fără a intra în detaliile tehnice ale curbelor lui Peano, Hilbert şi ale altora, ne vom mărgini să observăm că o asemenea curbă umple întreaga suprafaţă a pătratului şi toate punctele acestuia numai cu sinuozităţile sale în formă de meandre; oricare ar fi, până la

urmă, numărul meandrelor acestor curbe suprapuse sistematic, adică după o
metodă bine precizată, suprafața pătratului va fi atinsă negreșit de sinuozi-
tățile curbei. Procese analoge sunt utilizate pentru reprezentări, așa cum ară-
tam mai sus, când dorești și la orice lucru dorești.

XV

Astfel, mulțimile continue au toate în comun același număr natural (car-
dinal). Prin aceasta, ele nu au însă aceleași numere „inteligibile“ sau „ideale“,
potrivit concepției lui G. Cantor, adică nu „seamănă“ între ele. Altfel spus, nu
pot fi reprezentate unul prin altul, fără a li se atinge construcția. Stabilindu-se
concordanțele, le va fi afectată fie continuitatea imaginii reprezentate (dacă se
vrea respectată identitatea reciprocă a obiectului reprezentat și a reprezen-
tării), fie identitatea reciprocă a unuia și a altuia (atunci când se dorește păs-
trarea continuității imaginii).

Prin metoda lui Cantor, imaginea este transmisă punct cu punct, astfel
încât oricărui punct al imaginii îi corespunde **numai un singur punct** al
reprezentării și invers, fiecare punct al acesteia din urmă reflectă **numai un**
singur punct din ceea ce este reprezentat. În acest sens, corespondența desco-
perită de Cantor satisface ideea obișnuită de reprezentare. Dar, printr-o altă
calitate specifică, foarte departe de această idee, ea, asemenea tuturor celor-
lalte corespondențe biunivoce (sau bijecții) din domeniul care ne interesează,
nu păstrează raporturile de contiguitate dintre puncte, nu le respectă nici or-
dinea, nici relațiile, adică nu pot asigura continuitatea. Dacă ne vom deplasa
oricât de puțin în interiorul pătratului, reprezentarea drumului pe care l-am
parcurs nu mai poate fi ea însăși continuă, așa încât punctul pe care îl repre-
zintă se va deplasa pe toată suprafața tabloului. Imposibilitatea de a obține o
corespondență biunivocă și continuă a punctelor pătratului cu laturile lui a
fost demonstrată de **Tomé, Netto, G. Cantor** și, în urma unor obiecții for-
mulate de Lurat în 1878, demonstrată din nou de **E. Jurgens**.

Aceasta din urmă se bazează pe „propunerea valorii intermediare“. Se dau
punctele P ale pătratului și P' ale unui segment rectiliniu, care corespund unul
cu altul; atunci, unei linii AB a pătratului, care cuprinde punctul P, trebuie

să-i corespundă un întreg segment continuu, cuprinzând punctul P' pe linie;
prin urmare, în virtutea presupusei bijecții, celorlalte puncte ale pătratului, în
zona punctului P nu poate să le corespundă nici un punct pe linie care să se
învecineze cu punctul P', de unde se vede limpede și rezultă în chip evident
imposibilitatea unei reprezentări bijective și continue între punctele liniei și
pătrat. Aceasta este demonstrația lui Jurgens. Pe de altă parte, corresponden-
țele lui Peano, Hilbert și alții nu pot fi, așa cum a demonstrat Lurat, Jurgens
și alții, biunivoce, astfel încât punctul liniei nu este întotdeauna reprezentat
printr-un singur punct al pătratului și, în plus, această corespondență nu este
întru totul continuă. Altfel spus, reprezentarea unui pătrat pe o linie sau a
unui volum pe un plan transmite în mod efectiv **toate** punctele, dar nu este
capabilă să redea **forma** obiectului reprezentat ca un întreg, ca un obiect
determinat interior în structura sa; **se transmite conținutul spațiului, nu și**
organizarea lui. Pentru a reprezenta un anumit spațiu, cu **întreg** ansamblul
său de puncte, este nevoie, figurat vorbind, sau să fie pilit până la transforma-
rea lui într-o pulbere deosebit de fină, care să fie amestecată cu atenție și
presărată pe planul de reprezentare astfel încât să nu rămână nici măcar
amintirea organizării sale inițiale, sau să fie tăiat într-o mulțime de bucăți, ca
să rămână totuși ceva din forma avută, dar acestea să fie dispuse **repetân-**
du-se aceleași elemente formale și, pe de altă parte, păstrându-se întrepătrun-
derea lor, prin care să se poată ajunge la reprezentarea câtorva elemente for-
male, în unele și aceleași puncte ale reprezentării. Nu sunt greu de constatat,
dincolo de considerațiile matematice expuse mai sus, „principiile“ descoperite
independent de matematică, de către curentele de stânga din artă, „principii“
ale divizionismului, complementarismului ș.a.m.d., prin care arta de stânga a
distrus formele și organizarea spațiului, jertfindu-le de dragul volumului și
materialității.

În concluzie: spațiul **este posibil să fie reprezentat pe o suprafață plană,**
dar nu fără a se distruge forma a ceea ce se reprezintă. Se știe însă că toc-
mai forma, și numai forma, constituie obiectul artei plastice. Prin urmare,
asupra picturii și, în general, asupra artelor plastice, întrucât ele tind să reali-
zeze o simili-realitate, s-a pronunțat o sentință definitivă: **naturalismul devi-**
ne pentru totdeauna o imposibilitate.

XVI

În acest caz, pășim de îndată pe calea simbolismului, renunțând la întreg ansamblul de puncte al spațiului tridimensional și, dacă se poate spune, la formele de apariție embrionară ale imaginilor realității. Ne dezicem, dintr-odată, de însăși **esența** spațială a lucrurilor și ne concentrăm — fiindcă este vorba de o transmisie punct cu punct a spațiului — în exclusivitate doar asupra **învelișului**; nu vom mai înțelege acum prin lucruri, lucrurile însele, ci numai niște suprafețe care delimitează zonele spațiului. În optica naturalistă aceasta este, bineînțeles, o trădare definitivă a lozincii veridicității; am înlocuit realitatea cu pojghița ei, aceasta având doar o însemnătate simbolică, fiind doar o aluzie la spațialitate, dar care nu este capabilă să ne-o redea nemijlocit, punct cu punct. **Asemenea** lucruri sau, mai exact, învelișuri ale lucrurilor pot fi oare reprezentate acum pe o suprafață plană?

Răspunsul — afirmativ sau negativ — va depinde de ceea ce se înțelege prin cuvântul a **reprezenta**. O corespondență biunivocă (bijecție) poate fi stabilită între punctele imaginii unei reprezentări plastice, astfel încât continuitatea uneia și a alteia să fie observată **la modul general**, dar numai „la modul general“, adică prin majoritatea punctelor. Nu este locul aici să pătrundem în amănuntele sensului exact al fiecărei expresii. Dar, ținând seama de această corespondență, indiferent pe ce cale va fi ea descoperită, apar inevitabile unele **rupturi** și unele **încălcări** ale biunivocității legăturii, în cazul unor puncte izolate sau formând ansambluri continue. Cu alte cuvinte, bijecția se va produce pe reprezentarea plastică în cazul cvasitotalității punctelor imaginii. Dar aceasta nu înseamnă, nici pe departe, că toate calitățile obiectului reprezentat rămân neschimbate, chiar și numai cele geometrice, atunci când acesta este transpus, prin procedeul bijecției, pe o suprafață plană. Este adevărat că ambele spații, cel reprezentabil și cel reprezentat, sunt bidimensionale și, în această privință, asemănătoare; dar **curbura** lor este diferită și, în plus, variabilă în obiectul reprezentat; ea nu este imobilă, se mișcă din punct în punct, nu se pot suprapune punctele unul peste altul, chiar dublând unele dintre ele, iar încercarea de a obține o asemenea suprapunere va duce negreșit la ruptura sau la dublarea unuia dintre planuri. O coajă de ou sau chiar numai o bucățică ruptă din ea nu poate fi întinsă nicicum pe suprafața unei mese de marmură; pentru a izbuti așa ceva, ar trebui sfărâmată, prefăcută în praful cel mai mărunt; din aceeași cauză nu poate fi **redat**, în sensul cel mai strict al cuvântului, un ou pe o hârtie sau pe o pânză.

Corespondența punctelor pe spațiile de curbură variabilă implică, în mod necesar, sacrificarea **unor** proprietăți ale obiectului reprezentat — firește, este vorba aici doar de proprietăți geometrice, în vederea redării pe desen a **unora** dintre ele; totalitatea semnelor geometrice specifice ale obiectului reprezentat **nu poate în nici un chip** să se regăsească în imagine, și dacă aceasta este, totuși, într-o anumită măsură, conformă cu originalul, în aceeași măsură diferă de el, inevitabil, prin multe altele. Reprezentarea este întotdeauna, într-o mai mare măsură, **neasemănătoare** cu originalul, decât asemănătoare. Chiar și simpla redare a unei sfere pe o suprafață plană, care nu este decât o schemă geometrică, utilizată în cartografie, s-a dovedit extrem de complexă și a dat naștere la inventarea mai multor zeci de metode, foarte diverse, atât de proiecție, cu ajutorul unor raze rectilinii, plecând dintr-un punct dat, cât și la procedee non-proiective, realizate prin construcții mai complexe sau bazate pe calcule numerice. Și totuși, fiecare dintre aceste metode care urmăresc raportarea pe o hartă a unei calități a teritoriului respectiv, ce se dorește reprezentat, cu marcarea regiunilor geografice, neglijează și deformează în schimb, multe altele, întru nimic mai puțin importante. Fiecare procedeu se dovedește eficient în raport cu un scop precis determinat și ineficient atunci când apar alte probleme. Cu alte cuvinte, o hartă geografică este o simplă reprezentare; **nefiind** teritoriul ca atare, nu înlocuiește imaginea adevărată a pământului, nici măcar printr-o abstracție geometrică, ci servește doar ca **un indiciu** pentru unele dintre caracteristicile sale. Ea constituie **o reprezentare**, în măsura în care, prin intermediul ei, realizăm o percepție spirituală a obiectului reprezentat, și **nu este o reprezentare**, dacă nu reușește să ne scoată din propriile limite, ci ne blochează între ele, propunându-ne o pseudorealitate, un simulacru de realitate; se întâmplă așa atunci când harta rămâne cantonată în propria sa autosatisfacție.

Ne-am ocupat aici de un caz foarte simplu. Dar formele realității sunt infinit mai diverse și mai complexe decât o sferă și deci, în mod corespunzător, procedeele de redare a fiecăreia dintre aceste forme pot fi de o infinită diversitate. Dacă luăm în considerare complexitatea și diversitatea structurii

uneia sau alteia dintre formele spaţiale din lumea reală, mintea se pierde în mulţimea fără de număr a posibilităţilor de transpunere a acestor imagini: se **pierde în hăţişul propriei libertăţi**. A normaliza, la modul matematic, metodele de reprezentare a lumii este un proiect prezumţios până la demenţă. Şi când această normalizare, despre care se pretinde că ar fi fost demonstrată matematic şi că ar fi unică şi exclusivă, este făcută să se suprapună, fără alte forme de verificare, cu unul dintre cazurile cele mai particulare de coincidenţă, ajungem să ne întrebăm dacă ea nu este un bluff. Imaginea perspectivală a lumii nu este decât una dintre metodele de a desena. Dacă cineva vrea să-i ia apărarea în interesul compoziţiilor sale sau în scopuri pur estetice, aceasta e altceva; deşi, în treacăt fie spus, nu văd cine ar putea să apere perspectiva pe acest teren.

Pentru a o apăra este inutil să se apeleze la geometrie şi — cu atât mai mult — la psiho-fiziologie. Nu se va putea găsi aici nimic altceva decât argumente pentru respingerea perspectivei.

XVII

Astfel reprezentarea — indiferent de principiul care prezidează corespondenţa dintre punctele reprezentării şi cele ale obiectului reprezentat — nu face decât să **semnifice**, să **indice**, să sugereze, să facă aluzie la ideea de original, dar în nici un caz nu oferă o copie sau un model al acelei imagini. Nu se poate vorbi despre **o analogie** în raportul realitate-tablou; este vorba aici de o prăpastie peste care trebuie să sară mai întâi raţiunea creatoare a artistului, iar după aceea să fie depăşită de raţiunea capabilă să reproducă tabloul în sine însuşi, într-o manieră de colaborare creatoare.

Aceasta din urmă nu numai că nu este, repetăm, o dedublare a realităţii, în plenitudinea ei, dar nu este în stare să ofere nici măcar o similitudine geometrică a epidermei lucrurilor; ea este, necesarmente, **simbolul simbolului**, în măsura în care învelişul este simbolul lucrului. De la tablou, privitorul se îndreaptă spre învelişul lucrului, şi de la acesta, la lucrul propriu-zis.

În consecinţă, picturii i se oferă în principiu un câmp infinit de posibilităţi. Acest larg evantai este condiţionat de libertatea de a stabili, pe bazele

cele mai diverse, corespondenţe între punctele de pe suprafaţa lucrurilor şi punctele de pe pânză. Nici un principiu de corespondenţă nu asigură reprezentarea, fie şi numai geometric adecvată, a obiectului reprezentat; prin urmare, diferitele principii, neavând nici unul prioritatea potenţială unică de a fi principiul adecvării absolute, pot fi aplicate fiecare în felul său, cu avantajele şi dezavantajele sale. O modalitate specifică de corespondenţă se va impune în funcţie de cerinţele lăuntrice ale sufletului şi câtuşi de puţin de vreo presiune constrângătoare din afară, în funcţie de epocă şi chiar de creaţia individuală, în concordanţă cu scopurile operei respective şi atunci vor decurge în mod automat din ea, toate particularităţile, atât pozitive, cât şi negative. Ansamblul acestor particularităţi este primul nivel a ceea ce obişnuim să numim în artă **stil şi manieră**. În alegerea principiilor corespondenţei, apar primele elemente după care poate fi determinat raportul dintre artistul creator şi lume şi, implicit, se poate vedea cât de profund este modul lui de a înţelege lumea şi de a percepe viaţa. Reprezentarea perspectivală a lumii este **unul** dintre nenumăratele procedee posibile de stabilire a unei corespondenţe adecvate între obiectul de reprezentat şi imaginea reprezentată; un procedeu foarte îngust, s-ar putea spune, extrem de mărginit, limitat de o mulţime de condiţii suplimentare, prin care i se determină posibilităţile şi limitele de aplicare.

Pentru a înţelege acea orientare vitală din care decurge implicit şi viziunea perspectivală în artele plastice, este necesar să enunţăm în parte premisele pe care artistul care foloseşte perspectiva trebuie să le accepte tacit, o dată cu fiecare trăsătură de creion.

Ele sunt:

1. Convingerea că spaţiul lumii reale este un spaţiu euclidian, adică izotrop, omogen, infinit şi nelimitat (în sensul formulat de Reimann), de curbură nulă, tridimensională, oferind astfel posibilitatea ca prin fiecare punct al său să poată fi trecută o paralelă la orice linie dreaptă, dar nu mai multe, ci doar una. Artistul care uzează de perspectivă este convins că toate construcţiile geometrice pe care le-a învăţat în copilărie (şi pe care, din fericire, le-a uitat) nu sunt doar scheme abstracte, printre numeroase scheme posibile, ci construcţii existente în viaţă, în lumea fizică şi care, mai mult chiar, pot fi observate. Artistul care împărtăşeşte asemenea concepţii crede că fascicolul de raze care porneşte din ochi către obiectul de reprezentat descrie o linie

dreaptă, convingere care, în treacăt fie spus, ne duce la concepția antică potrivit căreia lumina nu pornește de la obiect la ochi, ci de la ochi la obiect; el crede, de asemenea, că rigla de măsurat rămâne neschimbată și atunci când este purtată în spațiu dintr-un loc în altul, și atunci când este întoarsă într-o direcție sau alta etc. Pe scurt, el crede în organizarea euclidiană a lumii și în perceperea lumii după Kant. Aceasta în primul rând.

2. În pofida logicii și a lui Euclid, dar în spiritul concepției despre lume a lui Kant, în care subiectivismul domnește peste un univers de fantasme, ca un subiect transcendental, cu atât mai rău cu cât este o dominație impusă prin constrângere, artistul nostru concepe existența unui punct **excepțional**, unic ca valoare, situat printre punctele spațiului infinit (absolut egale, după Euclid), un punct monarhic, ca să zicem așa; drept definiție unică a acestui punct îi servește constatarea că respectivul punct este locul în care se găsește el însuși, artistul, sau mai exact, ochiul său drept, centrul optic al ochiului drept. Potrivit unei asemenea concepții, toate reperele spațiale, în afara acestuia, care este unic și dominant la modul absolut, sunt lipsite de orice calitate și culoare. Excepția fericită o reprezintă doar centrul optic al ochiului drept al artistului. Acest loc privilegiat este proclamat centrul lumii; el are pretenția de a reflecta spațial, ca în optica lui Kant, importanța absolută, gnoseologică a artistului. Se poate spune, pe drept cuvânt, că el privește viața printr-un „punct de vedere", dar fără a-i propune acestuia o altă definiție, o alternativă; acest punct însă, ridicat la gradul absolut, nu se deosebește câtuși de puțin de oricare alt punct din spațiu; în virtutea concepției despre lume pe care am examinat-o, nu există și nu poate exista nici un motiv de **a-l situa** preferențial deasupra celorlalte.

3. Acest „din punctul meu de vedere" devine regele și legislatorul naturii, pe care ni-l putem imagina cu un singur ochi, ca un ciclop, deoarece al doilea ochi, rivalizând cu primul, distruge unitatea și, prin urmare, caracterul absolut al punctului vizual și, astfel, denunță implicit caracterul înșelător al tabloului perspectival. În esență, întreaga lume este raportată nu la artistul care contemplă, ci doar la ochiul drept al acestuia, mai mult chiar, la un singur punct al său, reprezentat de centrul optic. Iată cum acest centru optic își impune legea sa percepției lumii!

4. Legislatorul despre care am vorbit mai sus ar putea, pasă-mi-te, să „legifereze" în eternitate, șezând, țintuit pe vecie, pe tronul său. Dacă va părăsi acest loc, aflat sub semnul absolutului, sau chiar dacă se va deplasa puțin, va fi distrusă într-o clipă întreaga unitate a construcțiilor perspectivale, perspectiva însăși descompunându-se. Altfel spus, ochiul care privește nu este în această concepție un organ al unei ființe vii, care trăiește și lucrează în lume, ci lentila de sticlă a unei camere obscure.

5. Lumea întreagă este concepută ca fiind cu desăvârșire **imobilă** și pe de-a-ntregul **imuabilă**. Nu există nici istorie, nici creștere, nici schimbare, nici mișcare, nici biografii, nici desfășurări de acțiuni dramatice, nici jocurile emoției nu pot și nu trebuie să existe într-o lume supusă reprezentării perspectivale. Altminteri, unitatea perspectivală a tabloului este amenințată cu distrugerea. Este o lume moartă sau cufundată într-un somn veșnic; mereu același tablou pietrificat într-un imobilism înghețat.

6. Sunt excluse toate procesele psiho-fiziologice ale actului vizual. Ochiul privește **fix** și impasibil, asemenea unei lentile optice. Rămâne mereu nemișcat, nu poate, nu are dreptul să se miște, în ciuda principalei condiții a văzului — care este mișcarea, activitatea, reconstrucția activă a realității prin văz, ca activitate a oricărei ființe vii. În afară de aceasta, **modul de a privi** despre care vorbim nu este însoțit nici de un apel la memorie, nici de eforturi spirituale, nici de discernământ. Este un proces exterior, mecanic, la limită unul fizic și chimic, dar câtuși de puțin ceea ce numim, în general, văz. Întreaga lume psihică a văzului și momentul fiziologic însuși lipsesc în mod decisiv.

Prin urmare, **numai dacă sunt respectate toate cele șase condiții enunțate**, abia atunci **ar putea fi posibilă corespondența** punctelor aflate pe suprafața învelișului lumii cu punctele reprezentării plastice pe care urmărește să o redea un tablou în perspectivă. Dacă nu este respectată pe deplin fie și una singură din cele șase condiții enumerate mai sus, atunci un **asemenea** mod de corespondență devine imposibil, iar perspectiva va fi alterată într-o măsură mai mare sau mai mică. Tabloul se apropie de perspectivă numai în măsura în care sunt respectate condițiile de mai sus. Dacă nu sunt respectate, fie și parțial, dacă se acceptă drept legitimă o derogare într-un singur loc de la regulile perspectivei, atunci folosirea perspectivei încetează să mai reprezinte o condiție absolută impusă artistului și devine numai un procedeu aproxima-

tiv de redare a realității, unul printre altele, gradul său de aplicabilitate, locul de aplicare pe o anumită durată fiind definite prin scopurile speciale care i se atribuie unei **anumite** opere, într-un **anumit** loc, dar nu este valabil pentru orice lucrare și în orice privință.

Dar să admitem, pentru moment, că sunt satisfăcute pe de-a-ntregul toate condițiile perspectivei și, în consecință, s-a asigurat la modul cel mai riguros unitatea perspectivei într-o anumită operă. Imaginea lumii obținută în aceste condiții ar semăna cu o fotografie pe care a fost prins instantaneu acordul dintre placa fotosensibilă a obiectivului fotografic și realitate. Făcând abstracție de problema calităților spațiului însuși și procesele fizice și psihice ale vizualului, putem spune că, în raport cu o percepție reală a vieții reale, acest instantaneu este un diferențial, unul de ordin superior, cel puțin de gradul doi. Pentru a obține după el o imagine autentică a lumii, ar trebui să fie integrat de mai multe ori în timpi variabili, de care depind deopotrivă modificările din realitatea însăși, precum și procedeele de observare; de asemenea, trebuie luate în calcul și alte variabile, cum ar fi masa schimbătoare a percepțiilor etc. Iar dacă așa ceva nu s-ar produce, imaginea integrală obținută nu ar coincide cu imaginea autentic-artistică, din cauza lipsei unei corespondențe între concepția spațialității în general și spațiul operei de artă, organizat ca entitate închisă, unitară.

Nu este greu să recunoști într-un asemenea pictor perspectivist întruchiparea unei gândiri pasive, condamnată la toate formele de pasivitate, care privește trăgând cu ochiul, pe furiș, hoțește, prin crăpătura fațetelor subiective ale unei optici lipsite de viață, imobilă, incapabilă să cuprindă mișcarea, și aspirând totuși la caracterul divin, absolut al locului său, al modului instantaneu de a vedea. Este un observator care nu aduce în lume nimic de la sine, personal, care nici măcar nu-și poate sintetiza impresiile disparate, care, nerealizând un contact viu cu lumea și netrăind în ea, nu realizează nici propria sa realitate, deși emancipată, în ultima instanță, în trufașa sa închipuire de lume, el construiește, folosindu-se de o experiență hoțească, întreaga realitate sub pretextul obiectivității, înghesuind-o în diferențialul pe care l-a descoperit. Așa au apărut, pe solul Renașterii, concepțiile despre lume ale lui Leonardo, Descartes, Kant; așa apare și echivalentul artistic figurativ al acestei concepții — perspectiva.

Simbolurile artistice trebuiau să fie aici perspectiviste, pentru că exista un mijloc de a strânge laolaltă toate reprezentările despre lume, cu ajutorul căruia lumea era înțeleasă ca o rețea unică, indestructibilă, impenetrabilă de relații euclidico-kantiene, care converg toate spre eul celui ce observă lumea, dar într-un asemenea mod încât acest eu rămâne inactiv, redus la funcția unei oglinzi, un gen de punct focal — imagine a lumii. Cu alte cuvinte, perspectiva este un procedeu care decurge, cu necesitate, dintr-o concepție despre lume în care o anume subiectivitate este recunoscută ca adevărata bază a unor reprezentări de obiecte semireale, o subiectivitate ea însăși nereală. Perspectivismul este o expresie a **meonismului** și **impersonalismului**. Această direcție de gândire este numită de obicei „naturalism" și „umanism" și a apărut o dată cu sfârșitul realismului medieval și al teocentrismului.

XVIII

Se naște însă întrebarea în ce măsură **putem** să ne îndoim de temeinicia celor șase premise ale perspectivei, enumerate mai sus; adică este oare reprezentarea potrivit legilor perspectivei — deși doar unul dintre multele procedee posibile, la modul absolut, de reprezentare a lumii, aceasta este o certitudine! — este deci, în fapt, singura posibilă, în virtutea obligativității condițiilor care îi asigură virtual existența? Cu alte cuvinte, concepția renascentistă și kantiană despre lume este oare viabilă? Dacă s-ar putea demonstra că condițiile aplicării perspectivei în practică nu rezistă, atunci și importanța vitală a acestui concept ar fi compromisă. Să urmărim deci, pas cu pas, condițiile pe care le-am expus.

În primul rând: În ceea ce privește problema spațiului, trebuie să spunem că însăși noțiunea de spațiu implică trei niveluri, care sunt departe de a fi identice. Este spațiul abstract sau **geometric**, spațiul **fiziologic**, acesta din urmă incluzând spațiul vizibil, spațiul tactil, spațiul auditiv, spațiul olfactiv, spațiul gustativ, spațiul senzațiilor generale organice etc., toate cu subdiviziunile lor mai subtile. Oricare dintre subdiviziunile spațiului menționate mai înainte, mai generale sau mai detaliate, pot da naștere, în abstract, unor considerații dintre cele mai diverse. Să ne imaginăm o întreagă serie de probleme,

extrem de complicate, poate fi **redusă** la o simplă referire la teoria geometrică a similitudinii figurilor, într-un spațiu euclidian, tridimensional, ar însemna ca dificultățile problemei în chestiune să nu fie abordate deloc. Trebuie specificat, înainte de toate, că **diferitele** aspecte ale problemei spațiului, așa cum am expus-o, implică, firesc, răspunsuri foarte **diferite**. Sub raport abstract-geometric, spațiul euclidian este doar un caz particular dintr-o foarte **mare diversitate** de spații, având cele mai insolite însușiri, unele dintre acestea nefiind predate la lecțiile de geometrie elementară, dar fiind foarte relevante pentru cine păstrează o relație imediată cu lumea. Geometria lui Euclid este una din multele geometrii și **nu avem** motive să afirmăm că spațiul fizic, spațiul proceselor fizice, este musai unul euclidian. Acesta este doar un postulat, o cerință de a gândi astfel lumea și de a face ca toate celelalte idei să se conformeze ei. Iar această cerință derivă din **încrederea** preconcepută în unele științe ale naturii bazate pe fizică și matematică, adică cele ce țin seama de principiul continuității, de timpul absolut, de existența unor corpuri la modul absolut solide etc. Să acceptăm însă, pentru moment, că, într-adevăr, spațiul fizic răspunde exigențelor geometriei euclidiene. De aici nu rezultă însă câtuși de puțin că un observator nemijlocit al lumii l-ar percepe ca atare. Oricât de mult s-ar arăta preocupat de spațiul fizic cineva care trăiește în el, oricât de necesar i s-ar părea să-și construiască toate celelalte idei în raport cu această idee fundamentală, anume că spațiul exterior este un spațiu euclidian, atunci când va încerca să facă loc spațiului fiziologic în schema euclidiană își va da seama că acesta **nu intră**. Ca să nu mai vorbim de spațiile olfactiv, gustativ, termic, auditiv și tactil, care **nu au nimic comun** cu spațiul euclidian, încât nici nu se pune problema în acest sens; nu trebuie trecut cu vederea nici faptul că însuși spațiul vizual, cel mai aproape de spațiul euclidian, privit cu atenție, apare mult diferit de acesta, deși tocmai el este cel ce stă la baza picturii și graficii, iar în anumite cazuri, poate fi subordonat și altor categorii de spațiu fiziologic, atunci tabloul devenind transpunerea vizuală a unor percepții non-vizuale.

„Dacă ne vom întreba acum ce au în comun, de fapt, spațiul fiziologic și spațiul geometric, vom găsi foarte puține elemente comune — spune Mach — și unul, și celălalt sunt variante ale spațiului tridimensional. Fiecărui punct A, B, C, D... al spațiului geometric îi corespunde punctul A', B', C', D'... al

spațiului fiziologic. Dacă C se află între B și D, atunci C' se va afla între B' și D'. Am mai putea zice și altfel: mișcării continue a unui punct oarecare în spațiul geometric îi corespunde mișcarea continuă a punctului corespunzător din spațiul fiziologic. Dar această **continuitate** pe care am adoptat-o din comoditate nu trebuie să devină nicidecum una efectivă, nici pentru un spațiu, nici pentru **altul**; am demonstrat aceasta în altă parte". „Dacă vom considera, de asemenea, că spațiul fiziologic este, în ceea ce ne privește, un spațiu geamăn, el prezintă totuși prea puține asemănări cu spațiul geometric pentru o fundamentare geometrică **apriori** (în sensul dat de Kant). El poate servi, cel mult, drept bază pentru topologie". „Dacă această neasemănare dintre spațiul fiziologic și cel geometric nu le sare în ochi celor ce nu se ocupă în mod special cu asemenea cercetări, dacă spațiul geometric nu le apare ca ceva monstruos, ca o falsificare a spațiului genuin («nativ»), aceasta se explică în funcție de condițiile de viață și de dezvoltare ale omului". Dar „chiar și atunci când se apropie cel mai mult de spațiul lui Euclid, spațiul fiziologic se deosebește în multe privințe de acesta. Peste deosebirea dintre «stânga» și «dreapta», dintre «înainte» și «înapoi», omul naiv poate trece ușor; îi vine mai greu însă să nu țină seama de deosebirea dintre «sus» și «jos», din cauza rezistenței pe care o opune, în această privință, geotropismul". Într-o altă scriere, același gânditor trasează câteva dintre coordonatele acestei diferențe. „S-a vorbit, nu o dată, despre cât de mult diferă sistemul percepțiilor noastre spațiale, spațiul fiziologic, dacă se poate spune așa, de spațiul geometric, spațiul euclidian. Spațiul geometric este peste tot și în toate direcțiile același; el este nemărginit și infinit (în sensul dat de Riemann). În ce privește spațiul vizual, el este mărginit și finit, așa cum ne arată contemplarea «bolții cerești» aplatizată, având în toate direcțiile de extindere o lungime inegală. Micșorarea dimensiunii corpurilor, pe măsura pe măsura îndepărtării lor, precum și creșterea lor proporțională, pe măsura apropierii, apropie spațiul vizual mai mult de unele concepții ale metageometriei, decât de spațiul euclidian. Diferența dintre «sus» și «jos», «înainte» și «înapoi», sau vorbind mai exact, dintre «dreapta» și «stânga» există deopotrivă, atât în spațiul tangibil, cât și în cel vizual. În cazul spațiului geometric, această diferență nu există. Spațiul fiziologic nu este omogen, este însă izotrop și aceasta se vădește în modul diferit de apreciere a unghiurilor de distanță și a diferitelor distanțe, pornind de la orizont, pe baza unei aprecieri diferi-

ță a distanțelor subdivizare sau nu, în funcție de sensibilitatea percepției, a diferitelor puncte de pe retina etc.

Așadar, putem și trebuie să punem la îndoială faptul că lumea noastră se află într-un spațiu euclidian. Dar, dacă ar fi să înlăturăm acest dubiu, probabil că n-am vedea și, în general, n-am percepe lumea ca aflându-se într-un spațiu euclido-kantian. Am vorbi despre ea acceptând-o doar ca pe un element teoretic, necesar în câmpul vizualului. Printre altele, treaba pictorului nu este să scrie tratate abstracte, ci să picteze, adică să înfățișeze ceea ce vede în mod real. Însăși structura organului văzului nu-l face să vadă câtuși de puțin lumea kantiană și, prin urmare, trebuie să redea ceva care nu se supune nicicum geometriei euclidiene".

În al doilea rând: Nici un om cu mintea întreagă nu consideră punctul său de vedere ca fiind unic valabil și recunoaște fiecare loc, fiecare punct de vedere ca pe o valoare susceptibilă să dea un aspect aparte lumii, fără a elimina, prin aceasta, celelalte aspecte, ci, dimpotrivă, confirmându-le. Unele puncte de vedere pot fi mai consistente și mai semnificative, altele mai puțin și fiecare în felul său; nu există însă un punct de vedere absolut. De aceea, pictorul încearcă să privească obiectul pe care vrea să-l redea din diferite puncte vizuale, îmbogățindu-și observația cu noi aspecte ale realității și recunoscându-le de o importanță mai mult sau mai puțin egală.

În al treilea rând: Dispunând de un al doilea ochi, adică având dintr-o dată cel puțin două puncte vizuale diferite, pictorul dispune de un corectiv permanent al „iluzionismului" său, fiindcă cel de-al doilea ochi îi „șoptește" mereu că perspectivismul este o înșelăciune și încă una ratată. În afară de aceasta, pictorul vede cu cei doi ochi ai săi mai mult decât ar putea să vadă cu unul singur, mai cu seamă că fiecare ochi vede în felul său, astfel încât, în conștiința lui, imaginea vizuală se formează sintetic, ca o imagine binoculară și, în orice caz, se produce o sinteză psihică, care nu poate fi asimilată cu o fotografie monoculară, cu un singur obiectiv pe retină... Nici apărătorii perspectivei, și nici adepții teoriei văzului a lui Helmholtz nu trebuie să-și bizuie argumentele pe diferența infimă dintre două tablouri văzute cu un ochi sau cu doi, luând în considerare teoria lor, tocmai această diferență ajunge să asigure senzația de profunzime, fără de care ea nici n-ar putea fi realizată; prin ur-

mare, acceptând deosebirea dintre imaginea dată de ochiul drept și de ochiul stâng, ei anulează cauza datorită căreia spațiul este perceput tridimensional.

De altfel, această deosebire nu este câtuși de puțin atât de neînsemnată cum ar putea apărea la prima vedere. Pentru a putea exemplifica, am făcut un calcul în care este observată o sferă cu diametrul de 20 cm de la o distanță de 50 cm, distanța dintre centrii celor două pupile fiind de 6 cm. În acest caz, surplusul curburii sferei la ecuator, presupunând că centrul sferei ar fi la nivelul ochiului, dat de ochiul stâng este egal cu aproximativ o treime din curbura ecuatorială amintită, văzută cu ochiul drept. Acestea sunt mărimi întâlnite în condiții de viață obișnuite, de exemplu atunci când privim fața unui om, și ele nu pot trece drept neglijabile chiar și atunci când gradul de precizie este minim.

Desemnând cu **s** mărimea principală, cu **r** raza obiectului sferic observat, cu **l** distanța din centrul acelei sfere până la mijlocul distanței dintre cele două pupile, raportul **x** al curburii ecuatoriale adăugate acestei curburi a ochiului drept de către ochiul stâng la curbura văzută de ochiul drept, obținem o ecuație foarte precisă:

$$x = \frac{s}{(2\ l \arccos r/l)}$$

În al patrulea rând: Artistul, chiar dacă stă pe loc, se mișcă mereu, își mișcă ochii, capul, corpul și astfel punctul său vizual — ceea ce s-ar putea numi imaginea artistică vizuală — se modifică neîncetat. Adică sinteza psihică a unor percepții vizuale infinite, obținute din **diferite** puncte vizuale și de fiecare dată **dublu**, reprezintă o integrală de astfel de imagini bi-unitare. A concepe acest fenomen ca pe unul de ordin pur fizic înseamnă a nu înțelege nimic din procesele văzului și a confunda pătratele cu sferele (*quadrata rotundis*), fenomenele mecanice cu cele spirituale. Nu se poate spune că a abordat teoria văzului — și cu atât mai mult a viziunii artistice — cel ce n-a asimilat ca pe o axiomă natura spirituală și sintetizatoare a modelelor vizuale.

Pe de altă parte, **în al cincilea rând**, lucrurile se schimbă, se mișcă, întorc spre privitor o parte sau alta, cresc și se micșorează; lumea este viață, nu nemișcare înghețată. Prin urmare, duhul creator al artistului trebuie iarăși să sintetizeze, creând integralele aspectelor particulare ale realității, ale segmen-

telor ei instantanee, pe coordonatele temporale. Artistul nu înfăţişează lucrul, ci viaţa lucrului, potrivit impresiei pe care şi-o face despre ea. De aceea, vorbind la modul general, este o mare prejudecată să crezi că trebuie să observi stând nemişcat, un lucru nemişcat. Problema care se pune este ce percepţie a obiectului trebuie să ştii să redai, într-un caz sau în altul, ce-ai văzut prin spărtura zidului unei închisori sau ce-ai văzut dintr-un automobil în mers. Nici un mod de relaţie cu realitatea nu trebuie respins de la sine, cu anticipaţie. Percepţia se stabileşte în funcţie de atitudinea vie faţă de obiect, faţă de realitate şi, dacă artistul doreşte să redea percepţia obţinută în condiţiile în care şi el, şi obiectul sunt în mişcare, atunci trebuie făcută suma impresiilor din mişcare. Printre altele, tocmai aceasta este cea mai frecventă şi cea mai viabilă percepţie a realităţii în mişcare; tocmai ea este cea care oferă cea mai profundă cunoaştere a realităţii. Expresia picturală a acestei cunoaşteri constituie o sarcină naturală a artistului. Este oare posibilă?

Ştim că mişcarea poate fi transmisă: galopul unui cal, jocul sentimentelor pe o faţă de om, cursul evolutiv al unor evenimente. Prin urmare, nu există nici un temei ca să se afirme că o asemenea percepere a realităţii este nereproductibilă. În raport cu cazurile cele mai obişnuite, diferenţa constă în aceea că sunt redate, cel mai adesea, obiecte în mişcare, în timp ce pictorul se mişcă mai puţin, fiindcă aici şi mişcarea pictorului se consideră importantă, realitatea putându-se afla într-o mişcare mai înceată sau chiar în stare de imobilitate. Atunci se obţin desene de case cu trei şi patru faţade, capete cu dezvoltări prisoselnice şi alte asemenea fenomene, pe care le cunoaştem din arta antică. O asemenea reprezentare a realităţii va corespunde monumentalităţii lipsite de mişcare şi masivităţii ontologice a lumii, văzută de un spirit avid de cunoaştere, care trăieşte şi munceşte în aceste citadele ale ontologiei.

Copiii nu sintetizează instantaneu imaginea unei persoane. Ei plasează ochii, nasul, gura etc. la întâmplare, fără a le coordona între ele, pe o bucată de hârtie; pictorul perspectivist nu ştie să sintetizeze seriile de impresii instantanee, pe care le plasează fără a le coordona, pe diferite pagini ale albumului său. Dar, şi într-un caz, şi în altul, avem de-a face cu o gândire pasivă, care se dispersează în impresii elementare, nefiind capabilă de o percepţie redusă la un singur act de contemplare, căreia să-i corespundă o **formă unică**, o gândire care să descompună cinematografic în clipe şi momente. Există însă

cazuri când nu te poţi dispensa de o asemenea sinteză şi atunci perspectivistul cel mai zelos va renunţa la poziţia sa. Rotaţiile unei giruete, roata unui tren în mişcare sau a unei biciclete în mers, o cascadă sau un jet de apă nu vor putea fi fixate în desenul nici unui pictor-naturalist; el va putea însă transmite o percepţie reprezentând suma jocurilor impresiilor care trec una într-alta, confundându-se. Totuşi, un instantaneu fotografic sau lumina fulgerătoare a unui blitz declanşat asupra acestor procese va arăta cu totul altceva decât a redat artistul şi aici se vădeşte faptul că o impresie unică opreşte procesul, redă doar diferenţialul său şi că percepţia generală integrează aceste diferenţiale. Dar dacă toţi vor fi de acord cu legitatea acestei integrări, nu ar însemna atunci că nu există nici un obstacol pentru a fi folosit în cazuri analoge, cele în care viteza acestor procese este ceva mai lentă?

Şi, în sfârşit, **în al şaselea rând**, apărătorii perspectivei uită că modul de a vedea al artiştilor este un proces psihic foarte complex, în care se produce fuziunea unor elemente psihice însoţită de „sunete secundare" de ordin psihic; pe imaginea reconstituită în spirit se grefează amintiri, reminiscenţe emoţionale ale unor impulsuri lăuntrice, astfel încât, în jurul acestor mici nuclee de ordin senzorial, se cristalizează conţinutul psihic efectiv al personalităţii pictorului. Acest nucleu creşte, după un ritm al său, care exprimă răspunsul pictorului la realitatea pe care caută a o reda.

Ca să vezi şi să cercetezi un obiect, nu doar să te uiţi la el, trebuie să-i faci trecută mereu imaginea fragmentată în părţile sale componente, pe pata sensibilă a retinei. Aceasta înseamnă că imaginea vizuală nu este oferită conştiinţei simplu, fără efort, ci se construieşte, se compune din particule ataşate succesiv unele de altele, în condiţii în care, fiecare dintre ele este percepută vizual, mai mult sau mai puţin în modul său propriu. În continuare, fiecare faţetă se adaugă, sintetic, alteia, printr-un act psihic special, imaginea vizuală alcătuindu-se printr-un proces continuu, deci nefiind dată de-a gata. În procesul percepţiei, imaginea vizuală nu este obţinută **dintr-un singur punct** vizual, ci, ţinând seama de însuşi modul esenţial în care se produce văzul, devine imaginea unei perspective policentriste. Dacă mai adăugăm la aceasta suprafeţele complementare cu care ochiul stâng dilată imaginea ochiului drept, va trebui să recunoaştem că orice imagine vizuală seamănă stăruitor cu acele **case-palate** pe care le vedem pe icoane şi, din acest punct, discuţia poate fi

optime a acestor diverse centre,
purtată în ideea aflării măsurii și cantității optime a acestor diverse centre,
fără a lua în discuție admisibilitatea lor, în principiu. Mai departe, desigur, se
putem raporta fie la o și mai mare mobilitate a ochiului, pentru obținerea
unei viziuni mai sintetice, fie la necesitatea de a ține ochiul nemișcat (dacă es-
te posibil), atunci când se urmărește obținerea unei priviri analitice și când
perspectiva apare chiar în decursul acestei analize vizuale. Dar, atâta timp cât
este viu, omul nu poate intra pe de-a-ntregul în această schemă perspectivistă;
a vedea cu un ochi fix, imobil (pentru moment facem abstracție de ochiul
stâng) este cu neputință, din punct de vedere psihic.

Ni se va spune: „Dar nu este posibil să vezi dintr-o dată trei pereți la o
casă!". Dacă această obiecție ar fi corectă, ea s-ar cere continuată, ca să fim
consecvenți. **Dintr-o dată**, nu pot fi văzuți nu trei, ci nici măcar doi, sau
chiar un singur perete al unei case. Vedem **simultan** doar un fragment de
perete, de proporții derizorii și nici pe acela nu-l vedem **simultan**, practic nu
vedem nimic **simultan**. Imaginea unei case cu trei, patru pereți poate fi obți-
nută în mod cert numai progresiv, imaginându-ne acea casă cu pereții ei. În-
tr-o percepție vie se produce un torent continuu, o curgere, o transformare, o
luptă; ea se află într-un joc, într-o scânteiere, într-o pulsație continuă și nu se
va opri nicicând, în contemplarea lăuntrică, la forma unei scheme moarte. În
reprezentarea noastră, această casă va fi păstrată tocmai așa: cu pulsațiile ei in-
terioare, cu jocul și cu iradierile sale. Pictorul poate și trebuie să redea propria
sa percepție asupra acestei case și nicidecum să aducă pe pânză casa însăși.
Viața reprezentării sale, fie că este vorba de o casă sau de chipul unui om, este
asigurată în măsura în care reține din diferitele segmente ale percepției sale
ceea ce este mai exploziv, mai expresiv și, în locul unui foc de artificii psihic,
care durează câtva timp, fixează un mozaic de momente izolate, dintre cele
mai frapante.

Iar atunci când se **contemplă** tabloul, ochiul privitorului parcurge succesiv
aceste trăsături caracteristice, reproduce în conștiința sa **o imagine având de-**
ja durată, aceea a unei idei incandescente, în palpitație și care a devenit mult
mai matură și mai compactă decât imaginea lucrului însuși, căci aici momen-
tele cele mai limpezi, observate în timpi diferiți, sunt redate în stare pură,
condensate și nu mai solicită efortul fizic de eliminare a reziduurilor.

Întocmai ca pe ruloul gravat al unui fonograf, mintea privitorului glisează printre liniile și inciziile imprimate, fiecare punct trezind în privitor vibrații pe măsură. Aceste vibrații alcătuiesc, de fapt, **scopul** operei de artă.

***

Iată exemplul unui drum străbătut mental de la premisele naturalismului, la particularitățile perspectivei în iconografie. Poate că înțelegerea artei este cu totul alta decât cea încetățenită potrivit concepției naturaliste, fiindcă adevărata înțelegere derivă din exigența radicală a autonomiei spirituale. În ceea ce-l privește personal pe autor, acesta se simte apropiat celei din urmă. Pe făgașul acestei concepții, în general, problema perspectivei nu se pune, ea rămânând tot atât de departe de conștiința creatoare ca și alte aspecte și metode de desen tehnic. Dar prezenta analiză a fost necesară pentru a repudia din interior caracterul limitat al naturalismului și pentru a arăta cum fata **volentem ducunt, nolentem trahunt** pentru eliberare și spiritualitate.

octombrie 1919

Iconostasul[1]

Potrivit primelor cuvinte ale Cărţii Facerii, Dumnezeu „a făcut cerul şi pământul" (Fac. 1, 1) şi această împărţire a întregii creaţii a fost recunoscută întotdeauna drept fundamentală. Tot astfel şi în Simbolul Credinţei Îl numim pe Dumnezeu făcătorul „văzutelor şi nevăzutelor", deci al celor vizibile şi al celor invizibile. Aceste lumi însă, cea văzută şi cea nevăzută, comunică între ele. Deosebirea între ele este însă atât de mare, încât ne obligă să ţinem seama de **frontiera** unde se intersectează. Ea le desparte, dar le şi uneşte; cum să înţelegem aceasta ?

Şi aici, ca şi în alte probleme de metafizică, ne va servi în mod firesc, drept punct de plecare, ceea ce ştim deja despre noi înşine. Da, viaţa propriului nostru suflet ne oferă un reper pentru a judeca ce reprezintă această frontieră la care se întâlnesc două lumi, fiindcă şi în noi înşine viaţa, în aspectele ei văzute, alternează cu aspectele ei nevăzute şi, prin aceasta, apar momente, deşi scurte, deşi extrem de comprimate, reduse uneori doar la un atom de timp, când, aceste lumi venind în contact, realizăm limpede ce se întâmplă. Învelişul văzutului pare a se destrăma în noi într-o clipită şi, printr-însul, prin ruptura produsă, începe să adie „nevăzutul", ca o boare de pe alte tărâmuri. Cele două lumi se topesc una în cealaltă, iar viaţa noastră intră într-un vârtej compact, asemenea celor ce se stârnesc pe vreme de arşiţă.

Somnul — prin faptul că ne-am deprins cu el — este prima şi cea mai simplă treaptă a vieţii în nevăzut. Chiar dacă este treapta cea mai de jos — sau cel puţin aşa se întâmplă, de cele mai multe ori — chiar şi atunci când este unul „primitiv", „needucat", somnul dă sufletului o stare extatică, făcându-l să trăiască în nevăzut, dându-le, până şi celor mai insensibili dintre noi, presenti-

mentul existenței unei alte vieți decât cea pe care înclinăm să o considerăm singura. Aflăm astfel că, la pragul dintre somn și starea de veghe, la trecerea hotarului care desparte aceste două zone, la linia lor de contact, sufletul nostru se lasă cuprins de viziuni onirice.

Nu este necesar să demonstrăm ceea ce a fost de multă vreme demonstrat: un somn adânc, somnul însuși, somnul ca atare, nu este însoțit de vise. Numai starea intermediară — jumătate adormit, jumătate treaz — adică tocmai **hotarul** dintre somn și starea de veghe, devine acel interludiu al apariției imaginilor onirice. Pare deci corectă acea explicație dată viselor, după care ele se suprapun, în sensul cel mai exact al cuvântului, trecerii **instantanee** dintr-o sferă a vieții psihice în alta și abia mai târziu, când trec în amintire, adică atunci când are loc transpunerea lor în conștiința diurnă, încep să se deruleze într-o ordine temporală proprie lumii noastre văzute, deși continuă să aibă propria lor măsură cronologică, „transcendentală", care nu poate fi comparată cu cea diurnă. În două cuvinte, vom explica despre ce este vorba.

„Puțin am dormit, multe am văzut" — iată formula concisă a acestei condensări a imaginilor onirice. Oricine știe că, într-un răstimp scurt (măsurat din exterior), poți trăi în somn ore, luni și chiar ani, iar în anumite condiții, secole și milenii. În sensul acesta nimeni nu se îndoiește că cel ce doarme, a cărui conștiință se izolează de lumea vizibilă, exterioară, trecând într-un alt sistem și într-o altă **măsură a timpului**, capătă o nouă conștiință în virtutea căreia timpul **acesteia**, comparativ cu timpul sistemului părăsit, curge cu o rapiditate formidabilă. Dar, dacă suntem cu toții de acord, chiar dacă nu cunoaștem principiul relativității, că în sisteme diferite — cel puțin în cazul de care ne ocupăm acum — „curge" un **altfel de timp**, având **propria sa viteză** și **măsură**, nu oricui i-a trecut prin minte — aș spune chiar unui număr infim — posibilitatea ca timpul să curgă cu o viteză **infinită**, ba chiar să-și iasă din matcă, depășind viteza infinită, să capete un sens **invers** curgerii sale. De altfel, timpul poate fi realmente instantaneu și orientat dinspre viitor spre trecut, de la efecte la cauze, teleologic, și aceasta se întâmplă tocmai atunci când viața noastră trece de la cele văzute la cele nevăzute, de la real la imaginar. Primul pas în această direcție, respectiv descoperirea timpului **instantaneu**, a fost făcut de baronul Carl Du Prel[2] pe vremea când era foarte tânăr și acest pas a rămas cel mai important dintre toate descoperirile sale. Dar, neînțelegând categoria **imaginarului**, s-a poticnit în fața altei descoperiri fundamentale, la care ar fi ajuns cu siguranță: recunoașterea **timpului invers**.

Am putea exemplifica prin următorul raționament. Toată lumea cunoaște și fiecăruia i s-au întâmplat — deși nu în sensul în care ne preocupă — visele produse de cauze exterioare, mai precis, provocate de evenimente sau condiții exterioare. Acestea pot fi un zgomot sau un sunet: o vorbă spusă tare, căderea plăpumii, un miros perceput prin surprindere, proiecția razelor soarelui pe ochi etc. Este greu de spus ce n-ar putea deveni un impuls pentru declanșarea plăsmuirilor fanteziei. Poate că n-ar fi fost cazul să ne grăbim a recunoaște că toate visele au o asemenea origine, ci, mai curând, să-i subliniem acesteia importanța obiectivă, care nu poate fi nicicum tăgăduită. Foarte rar însă această banală recunoaștere (confirmare) a faptului că la originea viselor se află anumiți factori externi, coincide cu **compoziția** propriu-zisă a viziunii onirice apărute în cazul respectiv. Mai curând această minimalizare a **conținutului** visului este alimentată de părerea generală formată despre vise ca despre un lucru neserios, care nu merită analiză sau reflecție. Dar, într-un fel sau altul, compoziția viselor „provocate" de factori externi și, aș îndrăzni să spun, a tuturor viselor, în general, sau cel puțin a majorității acestora, urmează această schemă.

Fantezia onirică ne prezintă o seamă de personaje, locuri, evenimente înlănțuite între ele, într-o anumită ordine, firește nu una în care acțiunea dramei onirice ar urma o logică profundă a lucrurilor, ci, mai degrabă, într-un sens pragmatic. Este o relație pe care o putem distinge clar și care derivă din anumite cauze, evenimente — cauze, văzute în vis, cu anumite consecințe: evenimente — consecințe ale visului; evenimente izolate, oricât ar fi ele de stupide, dar legate de viziunile onirice prin relații cauzale. Acestea determină derularea visului într-o anumită direcție, făcându-l să sfârșească, fatalmente, (din punctul de vedere al celui ce visează) într-un eveniment-concluzie, devenind deznodământul și momentul culminant al întregului sistem de cauze și consecințe succesive. Visul culminează cu evenimentul **x**, care s-a produs fiindcă înaintea lui a avut loc evenimentul **t**, iar **t** s-a produs fiindcă l-a precedat evenimentul **s**, iar **s** a avut drept cauză pe **r** și așa mai departe, urcând de la efect la cauză, de la ce a urmat la ce a precedat, de la prezent la trecut, până la un inițial eveniment a, în general, unul cu totul obișnuit și insignifiant, devenit cauza întregii suite de evenimente, așa cum se conștientizează în vis. Dar să

nu uităm că la baza întregului vis, a întregii sale compoziţii, s-a aflat o cauză exterioară, observată de conştiinţa diurnă, un eveniment, o circumstanţă oarecare, aflată în afara sistemului închis al celui ce doarme. Să-l numim Ω.

Acum subiectul (cel ce doarme) se trezeşte, după ce cauza Ω l-a făcut să viseze şi să se trezească şi după ce **x**, deznodământul visului a coincis, mai mult sau mai puţin, prin conţinutul său, cu Ω cauza trăită aievea a visului. De obicei, această coincidenţă este atât de exactă, încât nimeni n-ar sta să pună la îndoială existenţa unei relaţii directe între evenimentul **x** şi cauza Ω. Deznodământul visului este, de bună seamă, o parafrază onirică a unui eveniment Ω din lumea exterioară, pătruns în lumea închisă ermetic a subiectului adormit. Dacă visez că se trage cu o armă, iar în cameră, lângă mine, s-a produs, într-adevăr o împuşcătură sau s-a trântit o uşă, cine s-ar putea îndoi că un asemenea vis nu este întâmplător? Bineînţeles, împuşcătura din vis este ecoul în psihic al împuşcăturii din lumea exterioară. Sau, dacă vrem, ambele împuşcături reprezintă o dublă percepţie: a urechii în stare de somn şi a urechii în stare de veghe, rezultat al aceluiaşi proces fizic. Dacă îmi apar în somn o mulţime de flori mirositoare, în timp ce mi s-a apropiat de nas un flacon de parfum, atunci, din nou, n-ar fi normal să considerăm întâmplătoare coincidenţa dintre cele două parfumuri: mirosul din somn (oniric) al florilor şi mirosul (olfactiv) al sursei exterioare — flaconul. Dacă mă va apăsa cineva pe piept, în timpul somnului, aşa încât voi avea senzaţia de sufocare, dar, trezindu-mă, îmi voi da seama că m-a apăsat perna, să zicem, sau dacă aş visa că m-a muşcat un câine şi trezindu-mă cu această senzaţie, voi descoperi că, de fapt, m-a înţepat o insectă care a intrat prin geamul deschis, atunci, în astfel de cazuri şi în nenumărate altele, coincidenţa dintre deznodământul **x** şi cauza iniţială a visului Ω nu este nicidecum întâmplătoare.

Repetăm: unul şi acelaşi eveniment real este perceput prin două conştiinţe: conştiinţa diurnă îl percepe ca evenimentul Ω, iar cea nocturnă, ca **x**. Aparent deci, în tot ce am spus, nu este nimic neobişnuit; da, n-ar fi, dacă evenimentul **x**, consecinţa lui Ω înscris deci în ordinea cauzalităţilor diurne, exterioare, n-ar participa, în acelaşi timp, la o **altă** ordine cauzală: cauzalitatea conştiinţei nocturne şi dacă n-ar fi consecinţa altei cauze, mai mult, a unei

serii întregi de cauze şi de consecinţe care pornesc în lanţ, de la cauza iniţială **a**. Dar ştim că **a** nu are, prin conţinutul său, nimic comun cu cauza Ω şi, prin urmare, n-a putut fi provocată de ea. Dar, dacă n-ar fi fost **a**, cu toate consecinţele care decurg din ea, n-ar fi fost nici visul, n-ar fi fost nici deznodământul **x**, nu ne-am fi trezit, şi, prin urmare, cauza exterioară Ω n-ar fi ajuns la conştiinţa noastră. În acest fel, **x** este, neîndoielnic, reflectarea în fantezia onirică a fenomenului Ω, iar **x** nu este un *deus ex machina* fără sens, în pofida logicii şi a succesiunii evenimentelor visului, insinuat în imaginile onirice şi destrămându-le în mod absurd, ci este deznodământul real al unei anumite acţiuni dramatice. În vis, faptele se petrec cu totul altfel decât îşi închipuie că s-ar petrece în viaţă cei ce nu cred în Providenţă când, cu o catastrofă feroviară sau cu un glonte tras de după colţ, se poate curma o acţiune în plină desfăşurare, ca într-o dramă perfectă, în care finalul se produce fiindcă s-au copt toate elementele care l-au pregătit, iar dacă nu s-ar produce deznodământul, aceasta ar echivala cu un atentat la sensul şi unitatea întregii drame. Ţinând seama de puternica inter-relaţie pragmatică dintre toate evenimentele viziunii onirice, nu avem câtuşi de puţin dreptul de a privi deznodământul **x** ca pe un fapt izolat, lipit din afară pe nişte evenimente, printr-o întâmplare neverosimilă care să nu altereze logica interioară şi adevărul artistic al visului în toate detaliile sale. Neîndoielnic, visele din categoria celor analizate sunt unitare—o unitate închisă în sine, în care finalul-deznodământ este previzibil din primul moment, mai mult chiar, şi începutul este predeterminat, ca şi deznodământul, şi ca şi visul în totalitate. Faptul că deznodământul prin el însuşi, lipsit de consecinţele care îi atribuie un caracter culminant, nu prezintă o importanţă deosebită, aşa cum se întâmplă de obicei într-o dramă perfect construită, ne îndreptăţeşte să susţinem, cu deplin temei, că visul este structurat teleologic; toate evenimentele sale se derulează în pregătirea deznodământului, astfel încât acesta să nu atârne în aer, să nu fie rezultatul unei întâmplări nenorocite, ci să aibă o profundă motivaţie pragmatică.

Vom exemplifica, redând câteva vise de acest fel. Iată trei dintre ele, apărute ca o reacţie la zbârnâitul ceasului deşteptător, observate şi notate de Hilderbrandt[3].

„Într-o dimineaţă de primăvară am ieşit să mă plimb. Rătăcind pe câmpiile înverzite, am ajuns în satul vecin. Îi văd acolo pe săteni, îmbrăcaţi în haine

de sărbătoare, cu cărțile de rugăciune în mâini, îndreptându-se în mare număr spre biserică. Într-adevăr, era duminică și peste puțin timp urma să înceapă prima mesă. Mă hotărăsc să particip la ea, dar nu înainte de a mă odihni puțin în cimitirul din jurul bisericii, fiindcă mă simt un pic înfierbântat de drum. În timp ce citesc diferitele inscripții de pe morminte, aud clopotarul care urcă în clopotniță și observ în vârful acesteia un mic clopot de țară, care trebuie să vestească începutul slujbei. Un timp rămâne nemișcat, apoi începe să se bălăngăne și, dintr-o dată, începe să răsune dangătul lui puternic și pătrunzător, atât de puternic și de pătrunzător, încât mă trezesc. Îmi dau seama că sunetele sunt produse de soneria deșteptătorului.

O a doua combinație. Este o zi însorită de iarnă, ulițele sunt acoperite cu zăpadă. Promit să ies la plimbare cu sania, dar trebuie să aștept cam mult, până când mi se spune că sania este trasă la poartă. Încep să mă pregătesc să iau loc în sanie; îmi pun șuba, scot pătura de învelit picioarele, mă aflu, în sfârșit, la locul meu. Dar plecarea întârzie, caii freamătă de nerăbdare, încă nu li se dă semn de pornire, din hățuri. Iată, sania o ia din loc, zurgălăii au fost puși brusc în mișcare și clinchetul lor, asurzitor ca vestita muzică ienicerească, rupe brusc pânza diafană a visului. Era, din nou, soneria stridentă a deșteptătorului.

Și încă un exemplu. Văd cum fata de la bucătărie merge pe culoarul care duce spre sufragerie, ținând în mâini câteva duzine de farfurii, puse una peste alta. Am impresia că coloana de porțelan din mâinile ei este amenințată a-și pierde echilibrul. «Bagă de seamă — îi spun — o să le scapi din mâini!» Urmează, bineînțeles, inevitabila ripostă: «Nu e prima dată când le duc, sunt învățată» etc., dar eu continui să nu-mi aflu liniștea, cu ochii țintă la ea. Și într-adevăr, se împiedică de prag, fragilele tacâmuri se prăbușesc cu zgomot, sute de cioburi se împrăștie în jur. Dar îndată îmi dau seama că acel sunet care se prelungește la nesfârșit nu aduce deloc cu cel de farfurii sparte, ci este un sunet obișnuit, produs, după cum constat trezindu-mă, de ceasul deșteptător".

Să analizăm acum acest gen de vise.

Dacă, de pildă, într-un vis, dat drept exemplu în toate manualele de psihologie, subiectul a trăit mai bine de un an în timpul Revoluției franceze, a fost martor al începutului acesteia și, pare-se, a și luat parte la ea, iar apoi, după lungi și complicate peripeții, cu urmăriri și prigoane, teroare, execuția regelui etc., a fost capturat împreună cu girondinii, aruncat în temniță, interogat,

adus în fața tribunalului revoluționar, judecat și condamnat la moarte, iar apoi adus cu căruța la locul execuției, urcat pe eșafod, i s-a pus capul pe butuc, iar tăișul rece al ghilotinei i-a izbit gâtul când s-a trezit înspăimântat... În cazul de față, am putea considera ultimul eveniment — atingerea gâtului cu lama ghilotinei — drept ceva fără legătură cu celelalte evenimente? Oare întreaga desfășurare a acțiunii, începând cu primăvara revoluției, până în momentul când este urcat pe eșafod, nu tinde, printr-o succesiune compactă de întâmplări, către momentul culminant al atingerii gâtului cu lama rece a ghilotinei, adică spre ceea ce am numit evenimentul x? Desigur, o asemenea presupunere este absolut neverosimilă. Și totuși, cel ce a visat cele povestite mai sus s-a trezit fiindcă o spetează a patului său de fier a căzut, lovindu-l puternic pe gâtul gol. Dacă nu punem la îndoială coerența internă și logica visului, de la începutul revoluției (a), până la contactul cu lama (x), cu atât mai puțin ne-am putea îndoi că senzația resimțită în somn de la tăișul rece al ghilotinei (x) și șocul asupra gâtului cu speteaza rece a patului, în timp ce capul stătea culcat pe pernă (Ω) reprezintă unul și același fenomen, perceput însă de două conștiințe diferite. Repet, nu s-ar fi întâmplat nimic deosebit dacă șocul metalic (Ω) l-ar fi trezit pe subiect și, în timpul unui scurt moment de luciditate, ar fi atribuit o semnificație simbolică loviturii tăișului de ghilotină, iar această imagine, amplificându-se prin asociații pe aceeași temă, a Revoluției franceze, s-ar fi dezvoltat într-o viziune onirică, mai mare sau mai mică. De fapt, visul pe care l-am relatat, asemenea multor altora de acest gen, se derulează în sens contrar celui la care ne-am fi așteptat raportându-ne la concepția kantiană a timpului. Noi spunem: cauza exterioară (Ω) a visului constituie un întreg — lovirea gâtului cu speteaza de fier — și acest șoc capătă imediat transcripția simbolică a tăișului de ghilotină (x). Prin urmare, din punct de vedere psihic, la originea întregului vis se află evenimentul x. Așadar, în conștiința diurnă, după schema cauzalității diurne, el trebuie să preceadă în timp evenimentul a, care provine, sub raport psihic, din evenimentul x. Cu alte cuvinte, evenimentul x, în sistemul temporal al lumii văzute, trebuie să fie liantul dramei onirice, iar evenimentul a, deznodământul ei. Iar în sistemul temporal al lumii nevăzute, lucrurile stau invers: cauza x nu apare înaintea efectului a și, în general, nu înaintea întregii suite de efecte pe care le produce: b, c, d,... r,

s, t,... ci după toate acestea, încheind întreaga serie și definind-o, nu ca o cauză activă, ci ca o cauză finală — **telos**.

Astfel, în vis, timpul „fuge“, și încă într-un ritm foarte rapid, **în întâmpinarea prezentului**, în direcția opusă mișcării temporale a conștiinței în stare de veghe (lucide). El este **întors spre sine** și aceasta înseamnă că, o dată cu el, sunt întoarse toate imaginile sale concrete. Și mai înseamnă că am trecut în domeniul **spațiului imaginar**. Atunci același fenomen perceput aici, în spațiul imaginar, ca un fenomen real, apare văzut de dincolo, dinspre spațiul real, ca unul imaginar, adică desfășurându-se într-un timp teleologic, ca un scop, ca un obiect către care se tinde. Și, dimpotrivă, tot ceea ce, văzut de aici, apare ca o țintă și ca un ideal cert, dar lipsit de energie, văzut de dincolo, printr-o altă conștiință, apare ca o energie vie, care formează o realitate, și ca o forță creatoare de viață. Acesta este, în general, timpul interior al vieții organice, orientat în curgerea sa de la consecințe la cauze-scopuri. De obicei însă, acest timp pătrunde confuz în conștiința noastră.

O persoană care îmi este apropiată și care regreta dispariția prematură a unei rude, moartă recent, s-a visat plimbându-se prin cimitir. Lumea cealaltă i se păruse sumbră și lugubră; morții i-au explicat — sau poate că își va fi dat seama singură, într-un fel, nu mai țin minte cum — cât de falsă este această impresie. De-a dreptul din pământ, creștea vegetația pe care o cunoștea, dar, toată, de-a-ndoaselea, cu rădăcinile în sus și cu frunzele în jos; iarba verde și mustoasă care crește, de obicei, prin cimitire, ba încă și mai verde, și mai mustoasă, aceiași arbori, numai că toți cu coroanele în jos și cu rădăcinile în sus; cântă aceleași păsări, se revarsă același azur celest, surâde același soare și toate sunt mai strălucitoare și mai arătoase decât ale noastre, din lumea de dincoace.

Oare în această lume inversă, în această răsfrângere ontologică „în oglindă“ a lumii, nu recunoaștem tărâmul **imaginarului**, deși acesta nu este imaginar pentru cei ce au realizat ei înșiși o mișcare în sens invers, ajungând până la miezul spiritual al lumii, și pentru care tot ceea ce percep este pe deplin real, tot atât de real ca ei înșiși ? Da, această realitate, în esența sa, nu este ceva cu totul deosebit în raport cu realitatea lumii noastre, căci tot ce a creat Dumnezeu este unic și este existență, chiar și atunci când este privit de cei ce au trecut de partea cealaltă. Acestea sunt **chipuri și moduri spirituale** de a ve-

dea lumea, așa cum văd cei ce au dobândit ei înșiși chipul originar, chipul lui Dumnezeu — în grecește, **ideea**. Ideile Celui ce Este văd, iluminate ele însele de Idee, făcând să se arate în lume, în lumea noastră, prin ele, ideile Lumii de Sus. În felul acesta, visele sunt, de fapt, acele imagini care despart lumea văzută de cea nevăzută, separă și, în același timp, unesc aceste lumi. Prin acel punct de graniță al imaginilor onirice, se stabilește relația lor atât cu lumea de aici, cât și cu cea de dincolo. În raport cu imaginile obișnuite ale lumii văzute, în raport cu ceea ce numim „realitatea“, viziunea onirică este „numai un vis“, un nimic, **nihil visibile**, într-adevăr **nihil**, dar **visibile**, un nimic și totuși unul vizibil, contemplat și, prin aceasta, apropiat de imaginile **acestei realități**. Dar timpul său, adică principala sa caracteristică, este construit **în sens invers** de cum apare lumii văzute. Și de aceea, deși vizibil, visul este pe de-a-ntregul **teleologic** sau simbolic. El este impregnat de sensul altei lumi, nevăzute, imateriale, non-tranzitorie, deși manifestată vizibil și, în aparență, material. El este aproape sensul pur, învelit într-o foarte fină peliculă, și de-aceea se arată, aproape în totalitate, ca o manifestare a unei alte lumi, a lumii **aceleia**. Viziunea onirică este hotarul comun al unui șir de stări care țin de lumea de-aici și de emoții care țin de lumea de dincolo, hotarul prin care se fixează ceea ce este aici și prin care prinde contur ceea ce este dincolo. Cufundându-ne în somn, în viziunea onirică, prin aceasta dobândesc semnificații de simbol emoțiile cele mai de jos ale Lumii de Sus și cele mai de sus ale lumii de jos; ultimele ecouri ale emoțiilor provenite dintr-o altă realitate, deși încep deja să prefigureze impresiile din realitatea de-aici. Iată de ce visele de seară, care preced somnul, au, cu preponderență, o însemnătate **psiho-fiziologică**, ca manifestări a tot ce s-a acumulat, în planul vieții sufletești, din impresiile de peste zi, în timp ce visele de dimineață sunt precumpănitor **mistice**, fiindcă sufletul este plin de conștiința și de experiența nopții, fiind mai purificat și mai spălat de experiențele empirice; o entitate individuală, cum este sufletul, se poate elibera, în general, în acea stare, de pasiunile lumii senzoriale. Visul este **semnul trecerii dintr-o sferă în alta** și deopotrivă, **simbol**. Simbolul cui ? Pentru Lumea de Sus — simbolul lumii terestre; pentru lumea terestră — simbolul Lumii de Sus. Înțelegem acum că visul poate apărea atunci când conștiința accede la **ambele** maluri ale vieții, deși aflate fiecare pe trepte diferite de perceptibilitate. Aceasta se întâmplă, în general vorbind, la trecerea

de pe un mal pe altul şi poate că şi atunci când conştiinţa se află în proximitatea hotarului de trecere, adică în stare de somn superficial sau de veghe onirică. Majoritatea cazurilor semnificative apar fie în timpul viziunii onirice, fie într-un somn uşor, fie, în sfârşit, în acele decuplări bruşte de conştiinţa realităţii exterioare. Este adevărat, sunt posibile şi alte apariţii ale lumii nevăzute, dar ele nu pot fi produse decât printr-un puternic şoc asupra conştiinţei noastre, unul care să ne scoată brusc din noi înşine, sau de un seism al ştiinţei latente, care pluteşte pe undeva, la hotarele dintre lumi, dar care conştiinţei latente, care pluteşte pe undeva, la hotarele dintre lumi, dar care nu are capacitatea sau forţa de a pătrunde într-una sau în alta.

Tot ceea ce am spus despre vis trebuie repetat, cu mici modificări, şi în cazul oricărei treceri dintr-o sferă în alta. Astfel, în creaţia artistică, sufletul, atingând extazul în lumea de-aici, poate urca în lumea de dincolo. Acolo, în absenţa imaginilor, el se nutreşte prin contemplarea esenţei Lumii de Sus, desluşeşte **noumenele** eterne ale lucrurilor, pentru ca, apoi, adăpându-se cu ele, purtând cu el zestrea celor ce i s-au arătat, să coboare iarăşi în lumea de jos; iar aici, graţie acestei descinderi la hotarul lumii de jos, să întruchipeze în imagini simbolice, tot ceea ce a agonisit în spirit, pentru a fi fixat în opera de artă. Căci arta este un vis întruchipat.

Dar, în această detaşare prin artă de conştiinţa diurnă, apar două momente distincte şi două genuri de imagini, corespunzătoare ieşirii sau intrării din şi în Lumea de Sus, precum şi coborârii din nou în lumea terestră. Imaginile primului moment arată lepădarea veşmintelor grijilor de fiecare zi, clocotul sufletului care nu-şi află loc în cealaltă lume, în general, manifestarea acelor elemente non-spirituale, integrate în fiinţa noastră, în timp ce imaginile coborârii în lumea pământească reprezintă experienţe de viaţă mistică, cristalizate la graniţa dintre lumi. Artistul care ne oferă, sub forma faptului artistic, tot ceea ce ia fiinţă în el în momentele de inspiraţie, dându-le drept imagini ale elanului său către Lumea de Sus, se înşală pe sine şi ne induce în eroare şi pe noi; aşteptăm de la el visele de dimineaţă care aduc prospeţimea azurului veşnic; astfel de imagini ţin de psihologism, reprezentând o materie brută, oricât de puternică ar fi forţa lor de influenţare şi oricât de iscusit şi cu gust ar fi elaborate. De altfel, ele pot fi deosebite uşor unele de altele, pe criteriul **timpului**: creaţia descinderii în lumea de jos, deşi incoerent motivată, este prin excelenţă **teleologică**: o **cristalizare a timpului** în spaţiul **imaginar**; din contra, deşi având o motivaţie mai coerentă, creaţia înălţării în Lumea de Sus este construită mecanic, în concordanţă cu timpul din care provine. Mergând de la realitate în imaginar, naturalismul oferă o imagine iluzorie a realităţii, o copie derizorie a vieţii de fiecare zi; arta realizează altceva — simbolismul care redă în imagini reale o **altă experienţă**; un asemenea produs al său devenind realitate superioară.

Tot astfel şi în mistică. Peste tot este valabilă aceeaşi lege: sufletul, părăsind lumea văzută, pierzând-o din vedere, se extaziază pe tărâmul nevăzutului: **este desfacerea dionisiacă a legăturilor cu lumea văzută**. Iar după ce se înalţă în Lumea de Sus, în nevăzut, coboară din nou în lumea de jos, văzută şi atunci îi apar imagini simbolice din lumea nevăzută — contururi de lucruri şi de idei: este **viziunea apolinică a lumii spirituale**. Există ispita de a lua drept ceva de ordin spiritual, drept imagini spirituale, nu ideile, ci reveriile care dau ocol sufletului, tulburându-l şi ispitindu-l, în momentul când i se deschide înainte drumul către o altă lume..Duhurile veacului acestuia caută să ţină conştiinţa aprinsă în lumea lor. Aflate la hotarul lumii de dincolo, deşi prin natura lor aparţin lumii de aici, vor să fie asemenea fiinţelor şi realităţilor lumii spirituale. Vorbind în termeni geometrici şi fizici, atunci când ne apropiem de hotarul acestei lumi, intrăm în condiţii noi de existenţă, deşi nu întotdeauna noi, dar oricum foarte diferite de condiţiile obişnuite ale vieţii. Marele pericol spiritual al apropierii de limitele lumii văzute stă în refuzul de a accepta un îndrumător sau, în ultimă instanţă, în propria slăbiciune, în condiţiile în care organismul spiritual nu este îndeajuns de copt pentru o asemenea trecere. Se întâmplă aceasta sau din cauza patimilor lumeşti, sau din neştiinţă, sau din lipsa unei raţiuni duhovniceşti, a ta proprie, sau a altora. Primejdia călătorului care dă târcoale marginilor lumii constă în faptul că se amăgeşte pe sine şi îi amăgeşte şi pe alţii. Lumea îşi ţine servii înlănţuiţi, nu vrea să se lipsească de ei, le întinde curse şi îi ademeneşte, minţindu-i că s-ar afla pe un tărâm duhovnicesc, dar duhurile şi puterile care stau de pază la porţile de ieşire a sufletului nu se arată a fi paznici destoinici ai acestor praguri, nefiind fiinţe ale lumii spirituale, ci complici ai „voievodului puterii văzduhului", ispititori şi seducători care silesc sufletul să zăbovească la hotarul dintre lumi.

Luciditatea zilei, pe durata căreia sufletul nostru se află sub stăpânirea sa, se deosebește prea mult de tărâmul spiritual, adică de cel al luminii de dincolo, pentru a nu fi o ispită, așa cum s-ar dori, iar materialitatea ei se aseamănă cu un jug greu, dar folositor nouă, asemenea binefăcătoarei forțe de atracție a pământului; aceasta ne încurcă în mișcări, dar ne asigură, în același timp, un punct de sprijin, o frână benefică, capabilă să rețină aplecarea actelor noastre de liberă voință, atât spre bine, cât și spre rău, și caută să dilate clipa unică a eternei alegeri între îngeri, a trecerii de partea unuia sau a altuia, pentru ca întreaga noastră viață, ființa noastră, să devină operă de artă, întocmită, modelată și crescută de noi înșine, nu existență vegetativă, în care să lâncezească toate posibilitățile ce ne-au fost hărăzite. Aceasta este destinul nostru, ursita noastră, eimarmene, moira, adică ceea ce a fost rostit, hotărât de sus, în privința noastră, jurcit; fatum vine de la fari; soarta neputinței, dar și a superiorității noastre, darul oricărei ființe, făcută după asemănarea lui Dumnezeu, timpul-spațiu. El nu înșeală. Nici spiritualitatea, lumea îngerilor, nu se înșeală atunci când sufletul ajunge să stea față în față cu ea. Dar, între ele, la limita lumii de-aici, sunt adunate ispite și fantasme; acele vedenii pe care le înfățișează Tasso[4], atunci când descrie pădurea vrăjită. Pentru cine are tărie sufletească și poate trece printre ele fără a se înfricoșa și fără a ceda tentațiilor, acestea se vor vădi fără nici o putere asupra sufletului, asemenea unor umbre ale lumii sensibile, asemenea unor pofte simțite în vis, derizorii în realitate. Atunci însă când omul nu are o credință puternică în Dumnezeu, când se împiedică în patimile și slăbiciunile sale, ajunge doar să privească la aceste fantasme. Simplul fapt că le atribuie o doză de realitate, că sufletul le ia în seamă ca în acest fel să capete putere, parazitând sufletul, și cu cât îmbracă mai mult forme reale, cu atât mai mult înseamnă că sufletul care s-a lăsat atras de ele slăbește; după aceea va fi greu, nespus de greu, aproape cu neputință, fără intervenția unei forțe spirituale exterioare, să se producă smulgerea din aceste mlaștini și mocirle ale stihiilor, ce se întind către ieșirile din această lume. În limbajul asceților, aceasta se numește strălucirea duhovnicească cea închipuită fiind socotită întotdeauna drept cea mai grea stare în care poate cădea omul.

Un păcat, oricare ar fi el, implică, inevitabil, situarea păcătosului într-un context special de relații, cu o existență exterioară, cu particularități obiective

și cu legi proprii, în tentația sa de a încălca ordinea creației divine, izbindu-se de ordinea naturală și aflându-se în raport cu ceilalți oameni, orice păcătos găsește anumite repere care îl ajută să se gândească la ce face și să încerce a se pocăi, a se căi; metanoia înseamnă tocmai a-și schimba felul de a gândi, în cel mai profund mod în care este capabilă să gândească ființa noastră. Cu totul altfel stau lucrurile atunci când se cade în păcatul strălucirii duhovnicești înșelătoare; autoseducția nutrită de o patimă sau alta, în cele mai multe cazuri și cele mai primejdioase, de mândrie nu-și caută o satisfacție exterioară, ci se îndreaptă sau, mai bine zis, se lasă atrasă inconștient într-o direcție perpendiculară pe lumea simțurilor. Negăsind nici o satisfacție — fiindcă paznicii hotarelor lumii acesteia nu-i dau voie să părăsească lumea simțurilor — bizuindu-se pe propriile sale slăbiciuni, mereu neliniștit și mistuit încă din timpul vieții de focul gheenei, sufletul rămâne claustrat în sine însuși și, din această cauză, nu are posibilitatea să se confrunte cu singura realitate care l-ar putea face să-și regăsească conștiința: lumea obiectivă. Imaginile strălucirii înșelătoare deșteaptă patimile, dar primejdia ca atare nu se află în patimi, ci în modul cum este ea apreciată, în faptul că poate fi tratată ca un lucru derizoriu, contrariul a ceea ce este în realitate. Și, în timp ce o patimă obișnuită este recunoscută drept slăbiciune, primejdie, păcat și îl face deci pe om să se smerească, păcatul strălucirii înșelătoare este socotit izbândă duhovnicească, deci forță, mântuire și sfințenie, astfel încât, dacă într-un caz obișnuit strădaniile sunt îndreptate către eliberarea din robia păcatului, chiar dacă aceste eforturi sunt firave și lipsite de rezultate, aici, în cazul „strălucirii", toate strădaniile impulsionate de trufie, de senzualitate și de alte patimi, nutrite mai cu seamă de orgoliu, caută să înnoade și mai mult niște legături care mai înainte erau de tot slabe.

Când cade în păcat, un păcătos obișnuit, știe că se îndepărtează de Dumnezeu și că Îl mânie pe El; sufletul molipsit de păcatul strălucirii înșelătoare se îndepărtează de Dumnezeu crezând că se apropie de El și Îl mânie crezând că Îl bucură. Aceasta se întâmplă din cauza confuziei dintre imaginile înălțării spre lumea de dincolo și cele ale coborârii, din nou, în lumea de aici. Toate acestea se întâmplă fiindcă vedenia care își face apariția la interstițiul dintre lumea vizibilă și cea invizibilă poate avea drept cauză absența acelei realități reprezentate de lumea de aici, adică refuzul sau incapacitatea de a ne da seama

de propriul nostru vid interior, fiindcă patima înseamnă absența existenței
obiective din suflet, iar atunci, în odaia de oaspeți dereticată, dar pustie, se
oploșesc măști ale realului, despuiate cu totul de orice urmă de realitate. Și,
dimpotrivă, o vedenie poate însemna **prezența** realității, a unei realități su-
perioare a lumii spirituale.
Asceza purificării de sine poate avea un înțeles **dublu** și deci o **dublă** în-
semnătate pentru noi; a face ordine în ființa ta cu un orgoliu de fariseu impli-
că, inevitabil, sentimentul de automulțumire; fiindcă, deși eliberat de balastul
grijilor de fiecare zi, sufletul este pustiu, mai pustiu chiar ca mai înainte; și,
fiindcă nu suportă vidul sufletesc, natura populează această odaie de oaspeți a
sufletului cu făpturi în mare măsură înrudite cu forțele care au impulsionat o
asemenea autopurificare și care, oricât de plăcute ar fi ele la vedere, sunt, în
esență, hrăpărețe și impure. Tocmai despre această asceză fariseică, al cărei
scop nu poate fi apropierea de Dumnezeu, vorbește Mântuitorul în parabola
despre cămara măturată și împodobită (Mt. 12, 43-45; Lc. 11, 24-26).
Dimpotrivă, fapte de acest fel pot proveni dintr-o conștiință de sine de-a
dreptul opusă; în primul caz, omul încearcă să se convingă pe sine și să-i con-
vingă și pe alții că el este, în fond, în adâncul ființei sale, bun, căderile și păca-
tele producându-se la el **oarecum** întâmplător, ca niște epifenomene, în pofida
esențialului, încât nu trebuie decât să se purifice, să-și înfrumusețeze sufletul;
atunci însă, în condițiile unei insensibilități față de propria-ți păcătoșenie, ale
unei voințe pervertite în mod radical de păcat, ajungi inevitabil să acționezi în
afara lui Dumnezeu, satisfăcut de sine, bizuindu-te numai pe propriile puteri.
Dar atunci când ai conștiința stării de păcat în care te afli, nu te gândești să
mai apari (nici chiar în fața propriilor tăi ochi) neprihănit sufletește. Sufletul
tânjește și așteaptă, se cutremură, dându-și seama că îl amenință pieirea, dacă
va rămâne fără Dumnezeu; încetează să-și concentreze toată grija asupra sa,
în modul cel mai obiectiv cu putință, preocuparea sa fiind Dumnezeu, supre-
ma realitate din toate câte există! Nu va mai căuta să se laude în sine cu că-
mara dereticată, ci va implora, tânguindu-se, să-i fie cercetată această cămară,
fie ea chiar împodobită în grabă, de către Cel ce poate să înalțe un palat din
orice cocioabă. Iată cum, urmând un asemenea drum al vieții lăuntrice, ni se
va arăta vedenia cea de sus; nu vom avea parte de ea, oricât ne-am sili să de-
pășim prin propriile noastre eforturi statura spirituală ce ne-a fost dată drept

măsură și nu vom depăși limita posibilităților noastre decât atunci când, în
chip tainic și neînțeles, sufletul nostru se va fi aflat într-o altă lume, nevăzută,
fiind înălțat acolo de înseși puterile cele de sus, ca „semn al legământului“
(Fac. 9, 13). Asemenea curcubeului care se deschide după revărsarea ploii ha-
rice, ca un semn ceresc, ca o imagine a Lumii de Sus, întru amintirea și pen-
tru revărsarea darului nevăzut, menit să pătrundă conștiința noastră diurnă,
pe durata întregii vieți, ca o vestire și ca o descoperire a eternității. Această
vedenie, mai „obiectivă“ decât toate realitățile obiective ale lumii, mai deplină
și mai adevărată, este punctul de sprijin al creațiunii terestre, cristalul în jurul
căruia se însumează, potrivit propriilor legi de cristalizare, experiența terestră,
căpătând greutate specifică în însăși structura sa, devenind simbolul lumii
spirituale.
Din punct de vedere ontologic, opoziția dintre cele două viziuni — vedenia
din pauperitate și vedenia din plenitudine — poate fi cel mai bine caracterizată
prin opoziția dintre cuvântul **licina** („mască“, „aparență“) și **lik** („chip“); mai
este însă și cuvântul **lițó** („față“). Vom începe cu el.
Fața este ceea ce vedem prin experiența zilnică, modul în care ni se înfăți-
șează realitățile lumii de aici; cuvântul „față“, fără a forța câtuși de puțin
spiritul limbii, poate fi folosit nu numai atunci când vorbim despre oameni,
dar și despre alte ființe și realități, în funcție de raporturile noastre cu ele, de
pildă când spunem „fața naturii“ etc. Am putea afirma că cuvântul „față“ este
aproape sinonim cu cuvântul **apariție**, dar numai o apariție percepută de con-
știința diurnă. **Fața** nu este lipsită de caracter real și obiectiv, dar limita dintre
subiectiv și obiectiv, în cazul acesta, nu apare în mod clar în conștiința noastră
astfel încât, din cauza acestei eroziuni, ni se poate întâmpla ca, deși pe deplin
convinși de realitatea percepțiilor noastre, să nu știm sau, în orice caz, să nu
ne dăm seama limpede, ce anume este real din ceea ce percepem. Altminteri
spus, realitatea este prezentă în perceperea unei „fețe“, dar într-o formă as-
cunsă, absorbită organic de către cunoaștere și formând o bază subconștientă
pentru următoarele procese ale cunoașterii. Am mai putea spune că fața este
natura în stare brută, asupra căreia lucrează portretistul, dar care încă nu este
prelucrată artistic. O dată cu prelucrarea artistică, în sensul literal al cuvân-
tului, a acestui material, apare imaginea artistică — portretul, ca un mod tipic,
dar nu ideal, de definitivare a percepției. Cam în acest fel pot fi „schițate“

unele linii de bază ale percepției; aceasta ar fi una din schemele **posibile** în
care ar putea fi încadrată o „față"; de fapt însă, această schemă de redare a
„feței" nu este decât una dintre multele posibile și, în acest sens, apare în ra-
port cu **fața**, ca un lucru exterior, definind prin aceasta nu numai, sau nu atât,
ontologia celui a cărui „față" a redat-o pictorul, ci modul de organizare cog-
nitivă a artistului, mijloacele lui artistice.

Dimpotrivă, **chipul**, reprezentarea iconică, este tocmai manifestarea onto-
logică. În Biblie, **chipul lui Dumnezeu** se deosebește de **asemănarea** lui
Dumnezeu; tradiția bisericească a clarificat de multă vreme ideea că, prin pri-
mul cuvânt, trebuie să înțelegem ceva actual, un **dar** ontologic al lui Dumne-
zeu, temelia spirituală a oricărui om, considerat ca atare, în timp ce al doilea
termen exprimă o realitate potențială, capacitatea de desăvârșire spirituală,
puterea de a da o formă oricărei personalități empirice, după chipul lui Dum-
nezeu, adică posibilitatea de a întruchipa în viață chipul lui Dumnezeu și,
prin aceasta, de a-L face să apară, ca suprema noastră realizare. Atunci „fața"
capătă claritatea structurii sale sufletești, spre deosebire de fețele obișnuite,
dar deosebindu-se și de portretele artistice, în virtutea unor cauze de ordin
exterior, cum ar fi cele ținând de compoziție arhitectonică, caracterologie etc.
și nu prin reprezentare, ci prin realitatea sa materială, în raport cu destinația
fundamentală a propriei sale esențe. Tot ceea ce este întâmplător, determinat
de cauze exterioare acestei esențe, în general, tot ceea ce într-o **față** nu este
decât „față", se elimină, prin energia imaginii lui Dumnezeu, care țâșnește
asemenea unui izvor, în pofida presiunii scoarței materiale; „fața" devine
chip. Chipul este asemănarea cu Dumnezeu, obținută în **față**. Văzând asemă-
narea cu Dumnezeu, suntem îndreptățiți să spunem: „Iată imaginea lui Dum-
nezeu !", iar imaginea lui Dumnezeu este prototipul reprezentat de ea. **Chi-**
pul (imaginea iconică) prin el însuși, ca realitate ce poate fi contemplată, con-
stituie mărturia acestui prototip și cei cărora li se schimbă **fața** în **chip**, ves-
tesc, fără cuvinte, tainele lumii nevăzute, făcând aceasta numai prin felul cum
arată. Dacă ne vom aminti că în grecește **chipul** se cheamă **idee** —**eidos**, idéa
— vom vedea că tocmai în această accepție cuvântul a fost folosit de Platon ca
mod de manifestare al unei ființe spirituale, sens contemplat veșnic, frumuse-
țe supracerească a unei anumite realități, prototipul Celui Prea Înalt, raza por-
nită din izvorul tuturor imaginilor — de aici, cuvântul **ideea** s-a răspândit în

filosofie, teologie și chiar și în vocabularul de toate zilele; dacă facem cale în-
toarsă, de la **idee** la „chip", semnificația celui de-al doilea termen devine cât se
poate de clară.

Cuvântul **mască** („licina") este la antipodul cuvântului **chip** („lik"). Prima
accepție a acestui cuvânt este aceea de „mască" (la propriu), **larvă**, înțelegând
prin aceasta ceva ce seamănă cu o față, ceva ce se dă drept față și este luată ca
atare, dar este goală pe dinăuntru, atât în sensul materialității fizice cât și în
acela al substanțialității metafizice. **Fața** reprezintă un fenomen aparținând
unei anumite realități și este apreciată de noi tocmai ca ceva intermediar între
a cunoaște și a deveni cunoscut, ca o esență a ceea ce poate fi cunoscut, ofe-
rită privirii și posibilităților noastre de cunoaștere. În afara acestei funcții, adi-
că fără a ni se dezvălui ca realitate exterioară, „fața" n-ar avea nici un sens.
Dar sensul ei devine negativ atunci când, în loc să ne descopere imaginea lui
Dumnezeu, nu numai că nu oferă nimic în acest sens, dar ne și înșeală, ară-
tându-ne, mincinos, ceva ce nu există. Atunci ea devine mască. Folosind aici
acest cuvânt, nu vom lua câtuși de puțin în seamă destinația antică, sacrală, a
măștii și nici sensurile corespondente ale cuvântului **larva**, **persona**, **proso-**
pon etc., căci atunci măștile n-ar fi măști în accepția pe care le-o atribuim
acum, ci ar fi un gen de icoane. Atunci când a fost dislocat caracterul sacral,
pierzându-și semnificația, iar accesoriile sacre ale cultului au căpătat utilizări
profane, atunci, din acest sacrilegiu în raport cu religia antică, a apărut **masca**
în sensul ei de astăzi, deci ca expresie înșelătoare a ceea ce nu există în reali-
tate, ca o impostură mistică, ce nu-ți poate inspira decât oroare, chiar și în cel
mai frivol context.

În mod caracteristic, cuvântul **larva**[5] avea să capete la romani semnificația
de cadavru astral, „pustiu" — **inanis**, un clișeu golit de substanță, rămas de la
un mort, adică o forță întunecată, impersonală, vampirică încercând să-și
împrospăteze puterile cu o infuzie de sânge nou, folosindu-se de chipul unei
persoane vii pe care să și-l însușească prin absorbție, masca astrală prezentân-
du-se apoi drept propria sa substanță. Este demn de remarcat că, chiar sub ra-
port terminologic, caracteristica fundamentală este exprimată în același fel în
cele mai diverse doctrine, ca realitate falsă a unor vestigii astrale. Astfel, în
kabbală, se numește **klipot** — „coajă", „pojghiță" și în teosofie, tot așa, „coa-
jă", „înveliș". Merită atenție și faptul că vacuitatea cojilor, vidul pseudorealită-

ții a trecut întotdeauna în optica înțelepciunii populare, ca o însușire a necuratului și a răului. Iată de ce, atât tradițiile germanice, cât și basmele rusești, consideră puterea necuratului ca fiind pustie înăuntru, în formă de albie (covată) sau scorbură, fără coloană vertebrală — acest suport al solidității corpului, adică niște false corpuri, de fapt și deci false ființe; dimpotrivă, zeul care semnifică începutul realității și al fericirii, Osiris este reprezentat în Egipt printr-un simbol — **djed** — având drept element principal reprezentarea stilizată a coloanei vertebrale a lui Osiris; ceea ce este rău și impur este nevertebrat, adică lipsit de substanțialitate; ceea ce este bun și real, coloana vertebrală, reprezintă însăși baza existenței acestora. Pentru ca interpretarea noastră să nu pară arbitrară, îl vom aminti pe Ernst Mach; el neagă nucleul real al personalității, substanța ei; în conștiința umanității există însă o anumită reprezentare a personalității și, prin urmare, cercetătorul onest, trebuie să găsească, într-un fel sau altul, baza psihologică a acestei reprezentări. Mach o găsește tocmai în acea parte a corpului omenesc care rămâne inaccesibilă experienței exterioare a omului însuși: această parte, care transcende văzul este, consideră el, nu alta decât spatele, mai precis, **șira spinării**. După cum vedem, pozitivismul onest l-a dus pe acest hiper-pozitivist în punctul de pornire al psihologiei germane, la minunatele povești ale lui Caesarius von Heislerbach[6].

Răul și impurul sunt, în general, lipsite de realitate autentică, fiindcă numai binele este real și tot ceea ce lucrează prin el. Dacă gândirea medievală l-a numit pe diavol „maimuța lui Dumnezeu", iar ispititorul i-a ademenit pe primii oameni cu gândul că ar putea fi „ca niște dumnezei" (Fac. 3,5), nu dumnezei prin substanță, ci doar printr-o înșelătoare aparență, atunci se poate vorbi, în general, despre păcat ca despre o maimuță, o mască, o realitate fictivă, lipsită de forță și de substanță. Substanța (esența) omului este imaginea lui Dumnezeu și de aceea păcatul, care pătrunde, după cuvântul Apostolului (II Petru 1, 13-14) „întreg cortul" personalității, nu numai că nu servește cauza manifestării exterioare a esenței personalității, ci, dimpotrivă, ferecă această esență. Modul de manifestare a personalității se desprinde astfel de nucleul său esențial și, prin desprindere, devine o pojghiță.

Fenomenul („iavlenie"), această lumină prin care obiectul perceput este integrat subiectului care îl percepe, se transformă atunci în întuneric, separând și izolând cunoașterea subiectului cunoscător, inclusiv a sinelui ca subiect cu-

noscător; fenomenul („iavlenie") în sensul obișnuit, platonician, eclesial, în sens de realitate care se manifestă („văiavlenie") sau se dezvăluie, devine un fenomen kantian, pozitivist, iluzionist. Ar fi o gravă eroare să spunem că fenomenul kantian nu există și că termenul este lipsit de sens, după cum ar fi o eroare și mai mare să negăm existența fenomenului platonician și semnificația termenului respectiv. Dar, și într-un caz, și în altul, se au în vedere **diferite** faze spirituale ale existenței și, în timp ce platonismul, îndeosebi în concepția eclesială despre lume, se referă la ceva nobil și sfânt, același termen, în sens kantian, desemnează răul și păcatul; totuși, ambele curente de gândire au **propriul** lor obiect de investigație.

Separând fenomenul de esență, păcatul introduce prin aceasta în **chip** —care este revelația cea mai curată a imaginii lui Dumnezeu — trăsături exterioare, străine de acest principiu spiritual și, prin aceasta, întunecă lumina lui Dumnezeu. **Fața** („lițo") este lumină amestecată cu întuneric, este trup ros de răni care îi slutesc formele frumoase. Pe măsură ce păcatul pune stăpânire pe personalitatea cuiva, și fața aceluia încetează să mai fie fereastra prin care radiază lumina lui Dumnezeu, începând să arate, din ce în ce mai vizibil, pe geamurile sale pete de murdărie. Fața se desprinde de personalitate, de principalul său modelator, își pierde vitalitatea, încremenind în masca patimii care îl stăpânește. Dostoievski evidențiază pregnant masca lui Stavroghin — o mască de piatră, în loc de față; este una din treptele degradării, pe această cale, a personalității. Iar mai departe, când fața se preface într-o mască, dacă ar fi să-l credem pe Kant, nu mai putem afla nimic despre **noumen**, iar dacă ne vom lua după pozitiviști n-am avea temei să afirmăm că există. Dacă, după cuvântul Apostolului (I Tim. 4, 2) „cugetul este înfierat" și nimic, nici o singură rază pornită de la imaginea lui Dumnezeu nu mai ajunge să atingă aparenta suprafață a personalității, nu putem ști dacă nu cumva judecata lui Dumnezeu s-a pronunțat și dacă nu i-a fost luată și asemănarea cu Dumnezeu, dată de Cel ce S-a pus chezaș pentru ea și imagine a Lui. Poate că talantul continuă să fie păstrat sub un strat de colb întunecat. Sau poate că acea personalitate s-a procopsit de mult, în sensul că nu mai are coloană vertebrală.

Dimpotrivă, o ascensiune spirituală puternică luminează fața, făcând-o să semene cu o icoană purtătoare de lumină, izgonind orice întuneric, tot ceea ce nu înseamnă plenitudine și tot ceea ce a mai rămas imperfect pe față.

Atunci fața devine portretul artistic al sinelui, un portret ideal, modelat din materialul viu al celei mai sublime arte, „arta artelor". Asceza este o asemenea artă, iar ascetul o dovedește nu numai prin cuvintele sale, ci și prin propria sa persoană, o dată cu cuvintele. Nu o face printr-o demonstrație abstractă, argumentând cu adevărurile pe care le **mărturisește**, ci prin aceea că învederează adevărul, adevărul realității, al realității plenare. Această mărturisire stă scrisă pe fața ascetului: „Așa să lumineze lumina voastră înaintea oamenilor, încât ei să vadă faptele voastre cele bune și să-L slăvească pe Tatăl vostru Cel din ceruri" (Mt. 5, 16). „Faptele voastre cele bune" nu sunt, câtuși de puțin, „faptele bune" în sensul expresiei rusești, nu înseamnă filantropie și moralism, ci **hèmôn ta kala erga**, adică lucruri mărețe, pline de lumină, manifestări armonioase ale personalității spirituale și, înainte de toate, o față luminoasă, de o mare splendoare, a cărei frumusețe face să iradieze în afară „lumina lăuntrică" a omului, pentru ca atunci, biruiți de această lumină fără seamăn, oamenii să-L proslăvească pe Tatăl ceresc, a Cărui imagine pe pământ este de o asemenea strălucire. Așa a strălucit primul mărturisitor al cauzei lui Dumnezeu, primul martir: „Și, ațintindu-și ochii asupra lui, toți cei ce ședeau în sinedriu au văzut fața lui ca o față de înger" (Fapte 6, 15); de la cel dintâi mărturisitor, până la cel pe care, nu se știe de ce, unii l-au declarat ultimul — Prea Cuviosul Serafim[7] — am avut nenumărate mărturii ale chipurilor ascetice purtătoare de dumnezeiască lumină, care străluceau asemenea discului soarelui; oricine s-a apropiat de purtătorii unei vieți pline de har a avut prilejul să vadă cu proprii ochi, fie și numai mugurii acestei luminoase transfigurări din „față" în „chip".

Nu cred că trebuie să stăruim asupra ideii de prefacere și de schimbare la față prin Biserică a omului în totalitate, adică a **corpului** omenesc, fiindcă nucleul făpturii omenești este imaginea lui Dumnezeu și ea nu are nevoie să se schimbe, fiind ea însăși lumină și curăție, ea însăși fiind formă creatoare care poate transforma orice personalitate empirică, orice om, orice trup. Iată un loc, asemenea multor altora, în care cuvântul lui Dumnezeu arată semnificația nevoințelor ascetice: „Vă îndemn, deci, fraților, pentru îndurările lui Dumnezeu, să înfățișați trupurile voastre ca pe o jertfă vie, sfântă, bine plăcută lui Dumnezeu, ca închinarea voastră cea duhovnicească. Și să nu vă potriviți cu acest veac, ci să vă schimbați prin înnoirea minții, ca să deosebiți care este voia lui Dumnezeu, ce este bun, și plăcut, și desăvârșit. Căci, prin harul

ce mi s-a dat, spun fiecăruia dintre voi să nu cugete despre sine mai mult decât trebuie să cugete, ci să cugete fiecare spre a fi înțelept, precum Dumnezeu i-a împărțit măsura credinței" (Rom. 12, 1-3).

Astfel, Apostolul îi povățuiește pe creștinii din Roma să înfățișeze sau să aducă trupurile lor drept jertfă lui Dumnezeu; înfățișarea trupului drept jertfă este o slujire exprimată prin cuvinte, adică o slujire înzestrată cu darul cuvântului, sau capabilă să mărturisească adevărul. Creștinul vorbește cu trupul său. Mai departe, Apostolul explică ce înseamnă, de fapt, a înfățișa trupul drept jertfă; aceasta nu înseamnă un martiriu exterior, torturi sau moarte, fie și numai pentru că jertfele de trupuri ale creștinilor erau urmarea osândei la care îi supuneau torționarii, deci nu depindea de creștini să-și înfățișeze sau nu trupurile drept jertfă, în acest înțeles. Ceea ce depinde de om este arătat de Apostol prin cuvintele „nu vă potriviți cu acest veac", adică nu vă adaptați schemei generale a veacului, legii generale de existență, caracteristicilor lumii de aici și a stării ei actuale; aceasta ar fi în sens negativ; iar în sens pozitiv, „ci vă schimbați", sau, altfel spus, „transformați-vă", „transfigurați-vă", schimbați-vă modul de existență, legea, forma creației. În ce constă schimbarea formei, a structurii sufletești a trupului, scoaterea ei din schema veacului acestuia și transformarea în altceva? Apostolul spune: „Să vă schimbați prin înnoirea minții", iar potrivit altor versiuni „înnoirea minții voastre". Schimbarea trupului se obține deci prin înnoirea minții care focalizează întreaga ființă. Semnul dobândirii acestei înnoiri a minții este a ține seama de voința lui Dumnezeu care este bună și desăvârșită. Acestei teze a sfințeniei i se opune însă o antiteză, fiindcă, în strădania de a te supune voinței lui Dumnezeu, apare ca o tendință firească dorința de a înțelege această voință prin propriile capacități și de a substitui adevărata întâlnire cu cerul cu niște considerații abstracte.

Fiecărui om Dumnezeu i-a hărăzit o anumită măsură a credinței, adică un mod de a percepe „descoperirea lucrurilor nevăzute" (Evr. 11, 1). Nu poate exista o gândire sănătoasă decât în limitele acestei credințe, ieșirea din aceste limite însemnând o pervertire. Apostolul își exprimă aforistic ideea în cuvinte cvasi-intraductibile: **„me hyperfronein par o dei fronein alla fronein eis to sôfronein"**, punând într-o relație dihotomică noțiunea generală de **fronein**, cu noțiunile **hyperfronein** și **sôfronein**. Primul dintre acești poli semnifică dependența trupurilor de veacul acesta, ceea ce duce la formarea unei măști;

al doilea, care înseamnă preschimbare, ar putea fi completat cu cuvintele „după veacul care va să vină" și atunci trupul va începe să radieze lumină de chip (icoană).

Biserica este calea care înalță de la pământ la cer. În timpul dumnezeieștilor slujbe, o anumită mișcare lăuntrică, precum și împărțirea spațiului interior al bisericii, duce către o a patra dimensiune, cea a Tronului de Sus. Însuși spațiul, cum spuneam, structura bisericii, care converge prin stratificări periferice către un nucleu central, capătă aceeași semnificație. Mai exact spus, o semnificație non-analogă, dar literalmente și numeric identică, considerată însă în funcție de alte coordonate. Nucleul spațial al bisericii este marcat prin straturi (învelișuri) succesive: pridvorul, pronaosul, naosul, altarul, sfânta masă, antimisul, potirul, Sfintele Taine, Hristos, Tatăl. Biserica, așa cum am explicat mai înainte, este Scara lui Iacob (Fac. 27, 12); ea înalță de la cele văzute, la cele nevăzute; altarul însă, considerat în totalitate, este deja un tărâm al nevăzutului, al desprinderii de lume, un spațiu extramundan. Întreg altarul este cer; un loc către care ne putem înălța cu mintea, **topós nóeros** sau chiar **tópos nóetos**[8], cu jertfelnicul său „cel mai presus de ceruri și duhovnicesc"[9]. Potrivit diferitelor tălcuiri simbolice atribuite bisericii, altarul înseamnă, și este, de fapt, un spațiu aparte aflat întotdeauna, față de restul bisericii, într-un raport de inaccesibilitate și transcendentalitate. În timp ce biserica, după Sfântul Simeon Tesaloniceanul, închipuiește, într-o interpretare hristologică, pe Hristos Dumnezeu-Omul, altarul are semnificația Divinității nevăzute a naturii Sale divine, biserica propriu-zisă semnificând văzutul, omenescul. Dacă această interpretare, la modul general, este antropologică, atunci, potrivit aceleiași explicații, altarul semnifică sufletul omului, iar biserica propriu-zisă, trupul. În interpretarea teologică a bisericii, așa cum o face Sfântul Simeon, în altar trebuie să vedem taina Treimii, nepătrunsă de mintea omenească în esența ei, iar în biserică manifestarea cognoscibilă în lume a puterii proniatoare a Treimii. În sfârșit, interpretarea cosmologică a aceluiași Simeon vede în altar simbolul cerului, iar în biserica propriu-zisă, simbolul pământului. Este limpede că această diversitate de interpretări converge spre accentuarea însemnătății ontologice a altarului ca lume a nevăzutului.

Dar nevăzutul, tocmai fiindcă este nevăzut este prin el însuși inaccesibil vederii senzoriale; și altarul ca **noumen** ar fi inaccesibil privirilor lipsite de o

viziune spirituală, așa cum n-ar fi putut fi percepute prin simțuri coloanele, efluviile și draperiile de tămâie, dacă n-ar fi fost marcate de niște jaloane accesibile experienței senzoriale și care vădesc, într-un fel, lumea nevăzută. Separarea altarului este necesară pentru a i se sublinia semnificația, dar ea nu poate fi făcută decât prin elemente susceptibile a fi percepute în două moduri: dacă am avea de-a face numai cu realități spirituale, atunci acestea ar deveni inaccesibile neputinței noastre, conștiința noastră lipsindu-se de efectul lor benefic. Iar dacă s-ar limita numai la lumea văzutului, atunci n-ar mai putea fi determinat hotarul nevăzutelor și nici măcar nu s-ar ști unde se află.

Cerul nu poate fi delimitat de pământ, lumea de jos de Lumea de Sus, altarul de restul bisericii decât prin martori văzuți ai lumii nevăzute, prin simboluri vii ale fuziunii uneia cu celălalt, cu alte cuvinte, prin făpturi sfinte. Ele sunt vizibile în lumea văzutelor, libere de orice dependență de lumea aceasta, dar și-au schimbat trupul și și-au înnoit mintea și sălășluiesc în lumea nevăzută, „mai presus de orice vălmășag lumesc". De aceea și sunt martori ai nevăzutului — martori ai lor înșiși, prin însăși înfățișarea lor, prin chipul lor. Ei trăiesc împreună cu noi și sunt accesibili comunicării, chiar mai accesibili decât noi; ei nu sunt năluci ale pământului, ci stau bine înfipți în pământ, deloc abstracți, deloc pribegi. Dar ei — și nu numai ei — nu-și sfârșesc viața în uitare, aici pe pământ; ei sunt idei, vii idei ale lumii nevăzutelor. Sunt, am putea spune, martori la granița dintre văzute și nevăzute ca niște simbolice imagini ale unor vedenii, la trecerea de la o conștiință la alta. Ei sunt sufletul viu al omenirii prin care aceasta pătrunde în Lumea de Sus, lăsând deoparte orice visare iluzorie în momentul trecerii și confundându-se cu o altă lume atunci când se vor întoarce în lumea de jos, vor arăta că s-au putut preschimba prin ei înșiși în imagini îngerești, ale unei lumi îngerești și, nu întâmplător, acești martori, cu chipurile lor îngerești care ne fac apropiat și accesibil nevăzutul, și-au dobândit de multă vreme în popor faima de „îngeri în trup". Așa se formează talazurile de nori, la marginea curenților aerieni de felurite altitudini și direcții, pe culmile pe care se izbesc, unele de altele, straturile oceanului aerian; de aceea, vânturile din care se iscă nu pot să le mâne prea departe, astfel încât aceste straturi de nori rămân neclintite în fața impetuoaselor torente aeriene ale verii. Ca și cețurile care împresoară piscul muntelui, bântuie în jurul muntelui vântoasele, dar cușma de ceață rămâne neclintită. O astfel de ceață se

formează la limita dintre văzut și nevăzut. Ea învăluie tot ce nu poate fi pătruns de vederea neputincioasă, dar, în același timp, ea vădește prezența a ceea ce este mai presus de lume. Îndreptând ochii duhovnicești larg deschiși spre Prestolul lui Dumnezeu, ajungem să contemplăm vedenii celeste — norul care învăluie muntele Sinai — taina prezenței divine care, învăluind, descoperă și mărturisește această taină. Este „norul de mărturii“ (Evr. 12, 1) al Sfinților. Ei dau roată altarului; ei sunt „pietrele vii“ din care este durat peretele viu al iconostasului, fiindcă ei se află deodată în două lumi și cuprind în ei viața de-aici și viața de dincolo. Apărând în fața ochilor plini de admirație ai minții, Sfinții mărturisesc despre lucrarea tainică a lui Dumnezeu, mărturie pe care o aduc **cu chipurile lor**. Viziunea spirituală este simbolică, învelișul empiric se lasă pătruns pe de-a-ntregul de lumina de sus. Bariera altarului care desparte două lumi este iconostasul. Am putea numi iconostas doar cărămizile, pietrele, scândurile...

Iconostasul este hotarul dintre lumea văzută și cea nevăzută și această barieră a altarului își vădește rostul făcându-se accesibilă conștiinței noastre grație cetei sfinților, norului de mărturisitori care înconjoară Prestolul lui Dumnezeu, sfera slavei cerești care mărturisește taina. Iconostasul este o ve**denie**. El face să ni se arate sfinți și îngeri — angelofanie —, să-și facă apariția martorii cerești și, înaintea tuturor, Maica Domnului și Însuși Hristos în Trup, acei martori care vestesc ce se află de partea cealaltă a trupului. **Iconostasul înseamnă înșiși sfinții.** Și dacă toți cei ce vin să se roage în biserică ar fi într-o măsură îndestulătoare plini de Duh Sfânt, dacă ochii tuturor celor ce se roagă ar fi întotdeauna văzători, n-ar mai fi nevoie de nici un iconostas în biserică, ar fi de-ajuns doar cei ce stau înaintea lui Dumnezeu Însuși, mărturisindu-L cu chipurile lor și cu cuvintele lor, vestitoare ale slăvitei și înfricoșătoarei Sale prezențe.

Din pricina neputinței vederii duhovnicești a rugătorilor, Biserica, în grija pe care le-o poartă, s-a aflat în situația de a alcătui un palid substitut spiritual; aceste viziuni cerești clare, luminoase, limpezi, iar urma lor să fie marcată, fixată la modul material, prin culoare. Iconostasul material, această proteză a spiritualității, nu ascunde ceva ochilor credincioșilor, lucruri tăinuite, în stare să stârnească curiozitatea, așa cum, din ignoranță și egoism, își închipuie unii; dimpotrivă, el le arată celor pe jumătate orbi, tainele altarului, deschide șchiopilor și schilozilor intrarea într-o altă lume care le rămânea închisă din cauza

propriei lor obtuzități, strigă urechilor surde despre Împărăția Cerurilor, făcând aceasta după ce urechile s-au arătat insensibile la vorbirea pe un ton obișnuit. Firește că strigătul este lipsit de acele subtile și bogate mijloace de expresie pe care le posedă o vorbire liniștită. Dar cine-i vinovat, dacă această vorbire nu numai că n-a fost prețuită, dar n-a fost nici măcar luată în seamă, și ce s-ar mai fi putut face în asemenea condiții decât să se strige? Înlăturați iconostasul material și atunci altarul ca atare va dispare cu totul din conștiința mulțimii; în fața lui se va ridica un perete fără grai; iconostasul deschide în el o fereastră, prin ale cărei geamuri putem vedea, cel puțin ceea ce se vede dincolo de ele; îi vedem pe martorii vii ai lui Dumnezeu. Distrugându-se icoanele, fereastra se astupă cu zid. Iar dacă se înlătură geamurile, care atenuează lumina spirituală, făcând-o accesibilă celor ce sunt în stare să o vadă nemijlocit, într-un spațiu transparent și anaerob — vorbind la figurat — aceasta ne-ar face să respirăm aerul pur, eteric, să trăim în lumina slavei lui Dumnezeu. Când se va întâmpla aceasta, iconostasul material își va pierde, de la sine, rostul, după cum își va pierde rostul orice imagine a acestei lumi și chiar credința și speranța, fiindcă veșnica slavă a lui Dumnezeu va putea fi contemplată prin dragoste.

După cum unui student în medicină, lipsit de experiență, pentru a-l face să rețină căile și direcția circulației sanguine, trebuie să-i arăți vene injectate cu vreun colorant, după cum cel ce începe să învețe geometria trebuie să se deprindă a deosebi, prin percepție fizică, liniile și suprafețele la care se referă argumentele teoretice, după grosimea și aspectul liniei, după culoare, tot așa, la primii pași ai educației morale, profesorul prezintă elevului bolile, necazurile, suferințele ca pe niște consecințe evidente ale viciilor. Dar, atunci când atenția a devenit îndeajuns de sensibilă, nemaiavând nevoie de stimuli exteriori pentru a se concentra asupra unui anumit obiect, când devine capabilă să distingă singură în masa de zgomote și de impresii senzoriale un semn sau un lucru, chiar rătăcit printre altele, mai frapante, dar care nu merită a fi luate în seamă, sub raportul cunoașterii, atunci atenția se poate lipsi de suporturi senzoriale; lumea spirituală, nevăzută, nu este departe de noi; ea ne înconjoară, iar noi ne simțim ca pe un fund de ocean, cufundați în oceanul luminos al harului. Totuși, din lipsă de obișnuință, din imaturitatea ochiului duhovnicesc, nu luăm în seamă acest imperiu purtător de lumină, adesea nici nu-i bănuim prezența, simțind numai cu inima, nedeslușit, la modul general, curenții spirituali din jurul nostru.

Când Hristos l-a vindecat pe orbul din naștere, acela a văzut mai întâi oamenii ca pe niște copaci umblând; este o primă formă de arătare cerească. Noi însă nu vedem îngerii zburând, nici precum copacii umblători, nici precum umbra unei păsări îndepărtate, care a nimerit între noi și soare, deși cei mai sensibili simt uneori puternica zbatere a aripilor de îngeri, dar aceste zbateri se simt doar ca o boare delicată. Icoana este și nu este o vedenie (arătare) cerească; ea este de fapt linia care dă contur vedeniei. Vedenia nu este icoană; ea constituie o realitate în sine; dar icoana ale cărei contururi se suprapun pe o imagine spirituală, devine, în conștiința noastră, însăși acea imagine, în timp ce în afara ei, prin ea însăși și la modul abstract, nu este imagine și nici icoană, ci o simplă scândură. În același mod, fereastra este fereastră, în măsura în care în spatele ei se întinde o zonă de lumină; atunci fereastra propriu-zisă, care ne dă lumină, nu este ceva ce „aduce“ a lumină, nu se leagă de niște asociații subiective, de niște reprezentări concepute subiectiv asupra luminii, ci este lumina **însăși** în identitatea sa ontologică, acea lumină indivizibilă și inseparabilă de soare, care luminează în spațiul exterior. Dar ea singură, de la sine, în afara funcției sale, deci fără nici o legătură cu lumina, fără nici o întrebuințare, fereastra nu este fereastră, ci un lucru mort. Independent de lumină, nu-i decât lemn și sticlă. Ideea este simplă, dar aproape de fiecare dată nu se merge decât până la jumătatea drumului, în timp ce ar fi mai corect, sau să nu meargă doar până acolo, sau să meargă până la capăt.

Ideea curentă potrivit căreia simbolul își este suficient sieși, deși parțial convențională și reală, este de fapt profund greșită, pentru că simbolul este sau mai mult, sau mai puțin decât aceasta. Dacă simbolul își propune și atinge un scop, atunci el este, realmente, indisociabil de acest scop, de realitatea superioară manifestată de el. Dacă nu revelează o realitate, atunci înseamnă că nu-și atinge scopul și, în consecință, nu trebuie să vedem în el o organizare, o formă care țintește spre un scop și deci, lipsit de scop, el nu este un simbol, nu este un instrument spiritual, ci doar un material sensibil. Repetăm, nu există fereastră prin sine însăși, fiindcă noțiunea de fereastră, ca și aceea de orice instrument obținut prin cultură și civilizație, cuprinde în ea, în mod constitutiv, o finalitate; tot ce nu are finalitate nu reprezintă o manifestare de cultură. În consecință, sau fereastra este lumină, sau este lemn și sticlă, dar niciodată nu poate fi pur și simplu fereastră.

Tot așa și icoanele sunt „reprezentări vizibile ale unor priveliști tainice și suprafirești“, potrivit Sfântului Dionisie pseudo-Areopagitul. În ce privește icoana, ea este mai mult decât ar putea fi prin ea însăși atunci când devine o vedenie cerească sau mai puțin decât ea însăși, atunci când nu descoperă nici unei conștiințe lumea suprasensibilă, în acest caz nefiind altceva decât scândură pictată. Este profund falsă acea tendință modernă potrivit căreia, în iconografie, trebuie să vedem o artă veche, o pictură veche și este falsă în primul rând fiindcă, dincolo de pictură, în general, este tăgăduită forța specifică a icoanei.

Chiar și pictura ca atare este întotdeauna ceva mai mult sau mai puțin decât ea însăși. Scopul oricărei picturi este acela de a-l duce pe privitor dincolo de ceea ce îi oferă, la modul senzorial, culorile și pânza, într-o anumită realitate; atunci opera plastică se identifică cu toate simbolurile sale, cu caracteristicile lor ontologice fundamentale, devine ceea ce ele simbolizează. Iar dacă pictorul nu și-a atins scopul — în general, sau în raport cu un anumit privitor — iar lucrarea nu indică o altă direcție decât înspre ea însăși, atunci nici nu poate fi vorba de operă de artă, ci de o mâzgălitură, o nereușită etc., etc. În ce privește icoana, țelul ei este să poarte conștiința privitorului în lumea spirituală, să-i arate „priveliști tainice și suprafirești“. Dacă, în urma unei aprecieri sau, mai exact, prin instinctul vreunui privitor, se vădește că acest țel nu este câtuși de puțin atins, dacă nu este trezită o cât de îndepărtată senzație a realității altei lumi, așa cum mirosul de iod al algelor vădește de la distanță prezența mării, atunci, ce altceva am putea spune despre o icoană decât că n-a reușit să intre în sfera operelor de cultură și că valoarea ei este numai materială sau, în cel mai bun caz, arheologică? „Și, după cum atunci arătatu-s-a — scrie Cuviosul Iosif Volоțki[10] despre icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov — tot așa și astăzi binevoit-a a se închipui și a se zugrăvi și, pentru această închipuire, aduce-I-se Sfintei, De-o-Ființă și De-Viață-Făcătoarei Treimi, întreit sfântă cântare; cu nesfârșită dorință, cu nemăsurată dragoste înalță-se duhul nostru către acel Prototip a cărui asemănare nu poate fi atinsă. Această arătare materială face să zboare mintea și gândul spre dorul și dragostea dumnezeiască; nu cinstim materia, ci cele ce ni se arată, chipul frumuseții lor; căci cinstirea icoanei se îndreaptă către prototip, iar noi nu ne sfințim și nu ne luminăm mințile cu Duhul Sfânt acum, ci în veacul viitor, când mare și negrăită răsplată vom primi și când trupurile sfinților mai tare decât soarele

vor străluci, ale celor ce cu dragoste, prin ceea ce este înfățișat pe icoane, să-
rută și cinstesc cu dragoste Dumnezeirea, Cea una în trei ipostasuri, se roagă
Prea Cinstitei Acestei Dumnezeiri înfățișată în chipul Sfintei și De-Via-
ță-Făcătoarei Treimi, Tatăl, Fiul și Sfântul Duh, Dumnezeul nostru, Căruia Îi
aducem mulțumită și închinăciune".
Iată cum este înțeleasă iconografia ca instrument de cunoaștere suprasen-
zorială, de către cei ce îi îndrumau pe zugravii de icoane și care zugrăveau ei
înșiși; acesta este scopul icoanei. Potrivit uneia dintre definițiile Sinodului al
VII-lea Ecumenic, „pictorului îi aparține doar natura tehnică", în timp ce
diataxis, adică organizarea, construcția, compoziția și, chiar mai mult, în ge-
neral, forma artistică, depindea, în mod evident, de Sfinții Părinți. Această in-
dicație esențială nu este o dovadă de normare antiartistică, doctrinară, a crea-
ției iconografice, prin reguli și considerente exterioare în raport cu creația, nu
înseamnă o cenzură exercitată asupra icoanelor, ci învederează doar recunoaș-
terea acordată de Biserică adevăraților iconografi, aceștia fiind Sfinții Părinți.
Ei creează contemplând ceea ce trebuie să redea icoana; cum ar putea picta o
icoană unul ce nu numai că nu are înaintea ochilor, dar nici măcar n-a văzut
vreodată prototipul sau, exprimându-ne în limbajul picturii, „modelul"? Dacă
și în domeniul cunoașterii senzoriale, aflându-se din copilărie mereu în mijlo-
cul naturii, pictorul caută un model, deși a văzut nenumărate obiecte analoge,
n-ar fi cea mai mare obrăznicie să pretinzi că poți reprezenta lumea suprasen-
zorială, cu maximă exactitate, lume pe care înșiși sfinții n-au contemplat-o de-
cât în momente unice, având parte numai de viziuni fragmentare?
Pictura religioasă a Apusului, începând cu Renașterea, a fost în întregime
neadevărată sub raport artistic. Proclamând în vorbe apropierea și fidelitatea
față de realitatea înfățișată, pictorii, străini cu totul de acea realitate pe care
aveau pretenția și îndrăzneala de a o reda, n-au socotit necesar să țină seama
măcar de acele puține indicații lăsate de tradiția iconografică, privitoare la
natura lumii spirituale, pe care le transmitea Biserica Catolică. Or, iconografia
înseamnă surprinderea unor imagini cerești, concentrarea pe o bucată de
scândură a norului viu de martori, adunați în jurul Prestolului divin ca un
fum de jertfă. Icoanele redau la modul material aceste chipuri, pătrunse de o
semnificație nepământească, iar aceste idei suprasenzoriale fac accesibile și
aproape la îndemâna tuturor aceste viziuni. Martori ai acestor martori, icono-

grafii ne redau imaginile, **eidé**, **eikones**, vederilor lor. Icoanele, prin forma
lor artistică, mărturisesc nemijlocit și intuitiv realitatea acestei forme; ele vor-
besc, dar cu linii și culori. Este Numele lui Dumnezeu scris cu culori, fiindcă
ce este imaginea lui Dumnezeu? Lumină spirituală de la un chip sfânt, Numele
lui Dumnezeu întipărit pe o persoană sfântă. După cum martorul, un mucenic
sau un sfânt, deși el este cel care vorbește, nu aduce mărturie despre sine, ci de-
spre Domnul, și nu se arată pe sine, ci pe Domnul, tot așa și martorii măr-
torilor-iconografi nu fac dovada artei lor iconografice, adică nu se mărturisesc
pe sine, ci pe sfinți, pe martorii Domnului și, prin aceasta, pe Însuși Domnul.
Dintre toate dovezile filosofice ale existenței lui Dumnezeu, cel mai con-
vingător sună cea care nici măcar nu este pomenită în manuale. Ea ar putea fi
exprimată prin următorul silogism: „Există Sfânta Treime a lui Rubliov, deci
există Dumnezeu".
În reprezentările iconografice vedem chipurile sfinților iradiind de har și
de lumină, iar în ele, în aceste chipuri, Se arată Divinitatea, Dumnezeu În-
suși. Iar noi, asemenea samarineanului, zicem iconarilor: Credința noastră nu
se datorează faptului că prin icoanele voastre mărturisiți sfințenia sfinților, ci,
datorită lucrului penelului vostru, am început noi înșine să deslușim mărturia
sfinților, nu prin cuvintele, ci prin chipurile lor; am auzit noi înșine preadul-
cele glas al Cuvântului lui Dumnezeu, al credinciosului martor, glasul al cărui
sunet, de dincolo de fire, pătrunde întreaga ființă a sfinților, conducându-i la
desăvârșită armonie. Dar nu voi ați creat aceste imagini, nu voi ați dat la
iveală aceste idei vii ochilor noștri plini de încântare; au apărut ele singure în
conștiința noastră; voi n-ați făcut decât să dați la o parte oprelișțile care le
acopereau lumina. Ne-ați ajutat să ne vindecăm albeața care ne acoperea ochii
sufletului. Acum vedem, cu ajutorul vostru, dar nu măiestria voastră ne-a des-
chis ochii, ci existența deplină și reală a acestor chipuri.
Iată, mă uit la icoană și spun în sinea mea: „Este Ea însăși, nu o reprezen-
tare a Ei, Ea însăși contemplată indirect, prin mijlocirea artei iconice. O văd
pe Maica Domnului, pe însăși Maica Domnului, și mă rog chiar Ei, față către
față, și câtuși de puțin reprezentării. Pentru că în conștiința mea nu apare
doar o reprezentare, care n-ar fi decât scândura vopsită, ci apare însăși Maica
Domnului. O fereastră nu-i decât o fereastră, iar planșeta unei icoane o sim-
plă planșetă, cu culori, cu lacuri. Dar prin fereastră se vede însăși Maica Dom-

apare Maica Prea Curată, ca o vedenie, pictorul doar
nului; prin fereastră îmi
mi-a arătat-o ; n-a creat nimic, a ridicat o perdea, iar cea care stă după perdea
este o realitate obiectivă, care ni se arată ca atare, și mie, și pictorului, iar el
n-o creează, chiar dacă s-ar afla într-o clipă de maxim avânt al inspirației, ci
doar o descoperă“.
Poți să subestimezi o icoană, în raport cu semi-recunoașterile pozitiviste
aflate în circulație sau să o supraestimezi, dar în nici un caz nu te poți mărgini
doar la semnificația ei psihologică și asociativă, adică să o consideri un simplu
tablou. Orice tablou, printr-o simbolistică de care nu se poate face abstracție,
își dezvăluie conținutul său spiritual, în timp ce noi „ne înălțăm sufletește de
la imagini la prototip“11, adică suntem într-o relație ontologică cu prototipul
însuși; atunci și numai atunci, semnul tangibil se umple de sevele vieții și,
prin aceasta nedespărțit de prototipul său, nu va mai fi o simplă „reprezen-
tare“, ci, primul sau unul dintre primele valuri trezite de realitate, iar toate ce-
lelalte modalități prin care ni se descoperă realitatea sunt unde pornite de la
ea, mergând până la contactul de fiecare zi cu realitatea; fiindcă ne aflăm me-
reu în relație cu energia ființei și, prin această energie, cu ființa însăși, dar nu
într-o relație nemijlocită. Icoana, fiind o **manifestare** a energiei, o lumină de
esență spirituală, mai precis, o manifestare a harului divin, este mai mult de-
cât ar dori să o considere gândirea dornică să-și atribuie un certificat de „luci-
ditate“; dacă acest contact de esență spirituală nu s-ar produce, ea n-ar avea,
în general, nici o valoare de cunoaștere.
Iată-ne deci, intrați din plin în controversele iconoclaste, legate de utiliza-
rea termenului și conceptului de anamneză — funcție memorizatoare. Apără-
torii icoanelor se referă de nenumărate ori la importanța anamnetică, **memo-**
rizatoare a icoanei; icoanele, spun Sfinții Părinți, și prin ei Sinodul al șapte-
lea Ecumenic, aduc aminte rugătorilor de prototipurile lor, astfel încât, pri-
vind icoanele, credincioșii își înalță mintea „de la chip, la prototip“ (sau „pro-
tochip“). Aceasta este terminologia teologică, foarte durabil încetățenită. De
foarte multe ori însă, aceste expresii sunt prost interpretate, într-un sens psi-
hologic și subiectiv, care alterează în mod fundamental gândirea Sfinților
Părinți, de așa manieră încât, sub aparența apărării icoanelor, se restabilește —
și încă într-un mod brutal și necondiționat — iconoclasmul. Vechiul icono-
clasm, asupra căruia a triumfat doctrina Bisericii, părea mai ingenios, mai

subtil, mai prudent, mai complex în raționamentele sale decât actualele refre-
ne pe aceeași temă exprimate de raționalism și de protestanți. Fiindcă icono-
claștii nu negau câtuși de puțin dreptul la existență și utilitatea picturii religi-
oase; iconoclaștii, dacă ar fi să ne exprimăm în limbaj contemporan, recunoș-
teau importanța subiectiv-asociativă a icoanei, dar negau existența, în icoane,
a unei relații ontologice cu prototipurile și, în consecință, și orice cult al icoa-
nelor — sărutarea icoanelor, rugăciunea, tămâierea, aprinderea de lumânări în
fața lor etc., etc. Adresat unei „reprezentări“ a obiectului venerat, unui „du-
blu“ al acestuia, făcându-se abstracție de prototip, nu putea fi — se considera —
decât o formă vinovată de idolatrie. Dacă icoanele sunt „reprezentări“, atunci
devine o absurditate și un păcat să atribui acestor materiale pedagogice o
„cinstire“ care se cuvine doar Unuia Dumnezeu și atunci străvechea credință a
Bisericii, cum că prin cinstirea imaginii se cinstește prototipul, ridică un mare
semn de întrebare. În timpul disputelor iconoclaste, oamenii știau însă în ce
constă obiectul disputei și ce-i determină să nu fie de acord între ei. Erau do-
uă tabere: iconodulii și iconoclaștii. Astăzi și iconodulii profesează concepții
iconoclaste, neștiind ei înșiși dacă apără icoanele sau dacă le tăgăduiesc. Se
întâmplă așa fiindcă este dat uitării faptul că disputa referitoare la icoane s-a
produs în secolul al IX-lea și nu cu zece veacuri mai târziu; în Bizanț, nu în An-
glia, pe solul filosofiei lui Platon și Aristotel, nu a lui Hume, Mill, Bain. Intro-
ducând în terminologia patristică, cea a Sinoadelor Ecumenice, conținutul sen-
zualismului englez și al psihologiei senzualiste, substituindu-se astfel însem-
nătatea lor ontologică subtextuală, bazată pe idealismul antic, apărătorii de as-
tăzi ai icoanelor au ieșit învingători într-o luptă pierdută cândva de iconoclaști.
Așadar, ce semnificație au, în hotărârile Sinoadelor Ecumenice, termeni
precum: **prototip, imagine,** caracter **memorizator, minte** (inteligență) etc.?
Deci icoana rememorează un anumit prototip (sau „protoimagine“), adică
trezește în conștiința privitorului o viziune (vedenie) spirituală; pentru cine
percepe această vedenie limpede, în mod conștient, ea devine o nouă, o a do-
ua arătare, pe care icoana a făcut-o să devină ea însăși limpede și conștientă.
Altuia, icoana îi trezește o percepție spirituală aflată în subconștient, în stare
latentă, dar, în orice caz, nu confirmă existența unei asemenea percepții, ci
numai sensibilizează conștiința, apropie de ea o experiență personală de acest
fel. În timpurile când înflorea lucrarea rugăciunii la marii asceți nevoitori,

icoanele nu erau doar **fereastra** prin care puteau fi văzute persoanele înfățișate în ele, ci **ușa** prin care aceste persoane pătrundeau în lumea sensibilă. Atunci când se arătau credincioșilor în rugăciune, sfinții coborau tocmai din icoane.

Într-o măsură mai mică — dar înrudită în esență cu aceste cazuri — de asemenea manifestări aveau parte mulți oameni, care nu erau, nici pe departe, asceți. Am în vedere acel sentiment acut al realității lumii spirituale, care îi încearcă și care îi copleșește, dintr-o dată, pe mai toți cei ce văd pentru prima dată o operă sacră de artă iconică. Aici nu-și mai au locul considerațiile despre caracterul subiectiv al acestei arte, artă care se dezvăluie privirii spirituale și fizice atât de viu, atât de incontestabil obiectiv și de original. Icoana se descoperă privirii asemenea unei luminoase vedenii, răspânditoare de lumină. Indiferent cum ar fi expusă, în ce poziție s-ar afla, nu poți spune altfel despre această vedenie decât că se **înalță**, planează. Ea este percepută ca și cum s-ar afla deasupra a tot ce o înconjoară, găsindu-se într-un alt spațiu, **al său** și într-un alt timp: al eternității. În fața ei, se domolește văpaia patimilor și focul grijilor lumești; ea este percepută ca o realitate extramundană, aparținând unei lumi de o altă calitate, mai bună, lucrând asupra noastră de pe tărâmul **ei**. Neîndoielnic, ea există, este produsul unui penel, dar ne depășește într-o asemenea măsură, încât, în fața irezistibilei, biruitoarei sale frumuseți, nu ne vine să ne credem ochilor. În acest mod lucrează asupra privitorului „Treimea“ lui Rubliov, aceasta este și neasemuita impresie pe care ne-o lasă „Maica Domnului din Vladimir“. Dar acestea, și alte câteva, sunt opere unice, care izbesc copleșitor, dintr-o singură lovitură, privirea cea mai insensibilă, deși nu trebuie considerate cu totul aparte față de altele. Păstrând esențialul în formele iconografice ale icoanelor de factură superioară — folosesc pentru moment această formulă — toate icoanele ascund în ele posibilitățile unor asemenea revelații spirituale, chiar dacă sub un văl mai mult sau mai puțin penetrabil. Dar vine ora când icoana îi dă celui ce o contemplă într-o anumită stare sufletească forța de a-i simți esența duhovnicească, chiar și sub învelișul care îi denaturează formele, și atunci icoana prinde viață și lucrează, după cum îi este rostul: depune mărturie pentru Lumea de Sus:

Mă rog Ție, Maică a Domnului,
Mă rog luminoasei Tale icoane,

Mă rog, nu pentru mântuire și nici
Fiindcă aș avea de purtat o bătălie,
Nici din recunoștință, nici din pocăință,
Nici pentru sufletul meu pustiit,
Suflet rătăcitor, într-o lume stearpă.
Mă rog vrând să încredințez Prea Curatei Fecioare,
Înflăcăratei mijlocitoare, pământul cel rece.

Această revelație în fața icoanei Maicii Domnului a apărut în sufletul zbuciumat și răzvrătit al lui Lermontov. Nu numai această poezie atestă învățătura Bisericii că toate icoanele sunt făcătoare de minuni, adică pot fi ferestre către veșnicie, deși nu orice icoană a avut sau are o asemenea putere. Modul de a se **arăta** al icoanei, în înțelesul propriu al cuvântului, trimite la **arătările** săvârșite de ea: la semnele harice care s-au vădit prin ea. Iar cea dintâi și în mod necesar manifestare a unui ajutor miraculos este vindecarea sufletului, prin contactul cu lumea spirituală, grație icoanei. În acest fel, icoana ni se descoperă întotdeauna ca un fapt al realității divine. Icoana poate fi realizată artistic într-o măsură mai mare sau mai mică, dar la baza ei trebuie să stea, negreșit o veritabilă percepție a lumii de dincolo, o veritabilă experiență sufletească. O experiență susceptibilă să fie fixată de prima dată în icoana respectivă, care devine atunci prima revelație mărturisită a unei experiențe trăite. O asemenea icoană **de primă apariție** sau **prototipică**, cum se spune, va fi considerată sursa; ea corespunde manuscrisului original care relatează o revelație trăită. Pot exista însă și cópii ale acestei icoane, care o reproduc cu mai multă sau mai puțină fidelitate. Dar conținutul lor spiritual nu este nou în raport cu prototipul, însă nici nu **seamănă** cu prototipul. El este **același** cu al prototipului, deși ne apare sub un înveliș inexpresiv și cu trăsături șovăielnice. Tocmai pentru că acest conținut nu este „asemănător“, ci „identic“, devine posibilă repetarea icoanei, cu anumite modificări, variante ale transcripției de bază.

Dacă iconograful nu a reușit să trăiască el însuși ceea ce pictează, dacă, deși inspirat de model, a fost atins de realitatea acestuia, dacă este totuși un artist conștiincios, se va strădui să redea cât mai exact în reproducerea sa, trăsăturile exterioare ale originalului, dar, așa cum se întâmplă deseori în asemenea cazuri, nu va putea să cuprindă icoana în totalitatea ei și se va risipi în linii și

straturi de culoare, redând esențialul cu aproximație. Din contra, dacă i s-a
deschis, prin original, realitatea spirituală pe care vrea s-o reprezinte, atunci,
văzând a doua oară această realitate, într-un mod îndeajuns de clar, va dobân-
di, cu adevărat, o viziune proprie și se va delimita prin renunțare la fidelitatea
caligrafică față de model. Într-un manuscris care descrie o țară care a mai fost
descrisă o dată, pot să apară nu numai o caligrafie personală, dar și expresii
proprii, deși, în fond, rămâne aceeași descriere a aceleiași țări. Deosebirile
apărute în cazul reproducerii aceleiași icoane „princeps“ nu arată câtuși de
puțin subiectivismul lucrului reprezentat și nici un arbitrariu iconografic, ci
tocmai invers: o realitate vie, care, rămânând ea însăși, poate să apară în mod
diferit, în funcție de condițiile vieții spirituale percepute de artist. Dacă nu
luăm în considerație copiile servile, rezultat al unor reproduceri mecanice,
diferența dintre icoanele „princeps“ și copiile lor este aproximativ aceeași, ca
între descrierea unei țări descoperite prima oară și impresiile călătorului care
o vizitează luându-se după acele descrieri; oricât de importantă din punct de
vedere istoric ar fi cea dintâi, cea de-a doua poate fi mai completă și mai exac-
tă. Tot așa și în iconografie, unde repetările s-au dovedit deosebit de preți-
oase, aducând mărturii ale veracității lor metafizice și ale unei concordanțe
superioare originalului.

Dar, în orice caz, la baza icoanei stă experiența spirituală. În funcție de
aceasta, după sursa de apariție a icoanei, pot fi clasate următoarele categorii
de icoane: 1) **Icoane biblice**, care se bazează pe o realitate dată de Cuvântul
lui Dumnezeu; 2) **Icoane portret**, bazate pe experiența personală și pe me-
moria iconografului — contemporan cu figurile sau evenimentele relatate și pe
care a avut ocazia să le vadă nu numai ca pe niște fapte de natură exterioară,
ci și spirituală, de iluminare; 3) **Icoane pictate după tradiție**, bazate pe ex-
periența spirituală a altcuiva, comunicate oral sau în scris, săvârșite cândva, în
timpuri apuse; 4) În sfârșit, **icoane revelate**, pictate pe baza experienței spiri-
tuale proprii a iconografului, în urma unei vedenii sau a unei arătări în vis.
Am spus: „icoanele ar putea fi clasate“ în cele patru categorii de mai sus; în
abstract, această categorisire pare clară, dar singură, ultima categorie este cea
aplicabilă, fiindcă, dacă unele icoane sunt în mod indiscutabil revelate și altele
pot fi tot așa, chiar și cele biblice, până la un punct, realitatea istorică a unor
evenimente și a unor persoane nu exclude rămânerea lor în eternitate și de

aici derivă posibilitatea de a putea fi contemplate, printr-un elan de conștiin-
ță, deasupra timpului. Toate icoanele sunt revelate. Iar atunci când vorbim de
icoane-portret, și o asemenea operă, ca să devină icoană, trebuie să se sprijine
pe o anumită vedenie, de exemplu pe vedenia luminii, fie chiar și a unei ființe
vii, astfel încât nu putem vorbi de o contradicție directă cu icoanele revelate.
Iar în privința icoanelor după tradiție, pentru a crea o figură iconică cu valoa-
re artistică, nu este de-ajuns o descriere abstractă și, de aceea, și aici trebuie să
vezi ceva cu propriii tăi ochi duhovnicești.

În Biserica răsăriteană, pe timpul stabilității sale interne, exista, ca o con-
cepție fundamentală, convingerea că icoanele sunt pictate după vedenii; aceas-
tă convingere exista și în Apus și chiar într-o formă foarte îndepărtată de ace-
ea a contemplărilor mistice; trăia, deci, în mod tainic, credința în geneza prin
revelație a icoanei, ca normă de iconografie; ceea ce se recunoștea și se recu-
noaște cu adevărat vrednic de evlavie și de venerație provenea nu de pe pă-
mânt, ci dintr-un izvor ceresc.

Un exemplu frapant este Rafael. Într-o scrisoare către prietenul său, conte-
le Baldassare Castiglione, el a lăsat niște cuvinte sibiline, a căror dezlegare s-a
păstrat în manuscrisele unui alt prieten al său, Donato d'Angelo Bramante:
„Reprezentări ale spendorii feminine sunt atât de puține în lume, încât eu
m-am legat de o imagine plină de taină, care îmi cercetează uneori sufletul“.
Ce înseamnă oare „îmi cercetează sufletul“ ?

Iată ce ne spune, în paralel, Bramante[12]: „Pentru propria mea satisfacție,
aș vrea să consemnez aici minunea ce mi-a fost încredințată de dragul meu
prieten, Rafael, care mi-a poruncit să o țin sub pecetea tăcerii. Odată, mi-am
exprimat, cu inimă curată și deplină, uimirea față de minunatele chipuri ale
Madonei și ale Sfintei Familii, cerându-i, cu convingere, să-mi destăinuiască
unde, în ce lume a văzut el o asemenea frumusețe, o asemenea mișcătoare pri-
vire și o neasemuită expresie ca în figura Prea Sfintei Fecioare. Cu o pudoare
de adolescent, cu modestia care îl caracteriza, Rafael a păstrat câtva timp
tăcere, apoi, puternic emoționat, cu lacrimi în ochi, s-a aruncat de gâtul meu,
dezvăluindu-și taina. Mi-a povestit că, din cea mai fragedă copilărie, nutrea
înflăcărat în sufletul său un simțământ deosebit față de Maica Domnului;
uneori rostea cu glas tare numele Ei, simțind o mare tristețe în suflet. Din
primul moment, când și-a descoperit înclinația spre pictură, a început să nu-

trească dorința irepresibilă de a o picta pe Fecioara Maria în plenitudinea Sa cerească, dar niciodată nu a cutezat să se bizuie pe forțele sale. Neîncetat, ziua și noaptea, spiritul său neliniștit crea în minte figura Fecioarei, dar niciodată nu era în situația de a se arăta mulțumit de sine. I se părea că acel chip rămânea încă încețoșat, ca într-o negură, în fața ochilor închipuirii. Odată însă, i s-a iscat în suflet ceva ca o scânteiere cerească, apărându-i în față chipul, cu cele mai luminoase trăsături, întocmai cum ar fi vrut să-l deseneze, dar aceasta n-a fost decât ceva ca fulgurația unei clipe; n-a reușit să rețină în suflet acest vis. Duhul lui Rafael continua să se afle într-o necurmată tulburare; trăsăturile idealului său-i apăruseră și se risipiseră ca un vis, iar acel simțământ tulbure ce-i apăsa sufletul nu voia să se prefacă într-o arătare luminoasă. În cele din urmă, n-a mai fost în stare să se rețină și a început, cu mână tremurândă, să o picteze pe Madonă. În timpul lucrului duhul său lăuntric se înflăcăra tot mai mult. Într-o noapte, în timp ce se ruga în vis Sfintei Fecioare, ceea ce i se întâmpla deseori, s-a trezit dintr-o dată din somn, ca dintr-o emoție puternică. În bezna nopții, privirea lui Rafael a fost atrasă de o arătare minunată, pe peretele din fața patului său; uitându-se într-acolo, a văzut că chipul neterminat al Madonei, care era atârnat de perete, strălucea de o lumină blândă, încât părea terminat și viu. Respira o asemenea măreție divină, încât din ochii uimiți ai lui Rafael au început să curgă șiroaie de lacrimi. Cu o emoție greu de redat în cuvinte, el privea cu ochii în lacrimi, părându-i-se în orice minut că chipul ar vrea să se miște. Dar mai minunat decât toate acestea a fost că Rafael a găsit în acel chip ceea ce căutase o viață întreagă și despre care avusese o reprezentare obscură și confuză. Nu și-a mai amintit cum a adormit din nou; sculându-se însă dimineața, a avut impresia că zugrăveala s-a mișcat din nou. Vedenia i s-a întipărit în suflet și în simțire pentru totdeauna și de aceea i-a reușit redarea chipului Maicii Domnului întocmai așa cum îl purta în suflet și, de-atunci încolo, privea la chipul Madonei sale cu înfiorată evlavie. Iată ce mi-a povestit dragul meu prieten, Rafael; am considerat această minune atât de însemnată și de extraordinară, încât am păstrat-o pe hârtie pentru a mea bucurie. În acest fel se explică și cuvintele lui Rafael despre imaginea plină de taină care îi cerceta mereu sufletul“.

Icoana fixează, afirmă și vestește prin culoare lumea spirituală; prin însăși esența sa, ea ține, firește, de cel ce **vede** sfințenia acestei lumi și înțelegem de

aici că arta iconică — artă în accepția profană a cuvântului — este domeniul exclusiv al Sfinților Părinți. Conștiința eclesială, foarte limpede exprimată în cunoscutele hotărâri ale Celui de al Șaptelea Sinod Ecumenic, nu consideră că este cazul să-i scoată pe iconografi — în accepția legitimă, superioară a cuvântului — din „ceata“ Sfinților Părinți; în schimb ei, iconografii, sunt situați într-un raport de opoziție cu zugravii, în sens depreciativ, copiștii, cei mai mulți dintre ei, simpli meșteșugari, meșteri de icoane sau iconari, cum li se spunea la noi, în Rusia, din cauza neglijenței față de meseria lor, care îi făcea să treacă drept mâzgălitori de cele sfinte. Citând acești termeni, dorim, bineînțeles, să dăm **o explicație** hotărârii sinodale luate în condițiile vieții bisericești din Rusia, nu să ne sustragem de la respectarea ei. În respectivele acte ale Sinodului, se spune limpede că icoanele nu sunt create de imaginația pictorului — **efeuresis** —, ci prin puterea inviolabilă a rânduielilor bisericești și a Predaniei — **thesmathesia kai paradonis** — statornicite de Biserica Ecumenică; a concepe și a picta o icoană nu este treaba zugravului, ci a Sfinților Părinți; lor le aparține dreptul exclusiv la compoziție — **diataxis** — pictorului revenindu-i doar execuția tehnică — **techné**.

Din cele mai vechi timpuri ale creștinismului, s-a transmis concepția că icoana este un obiect care nu suportă schimbări arbitrare; consolidându-se de-a lungul istoriei, această concepție a căpătat o expresie deosebit de riguroasă la noi, în Rusia, în hotărâri ale Bisericii datând din secolele XVI-XVII. Ea a fost consolidată de un mare număr de originale iconografice, atât prin cuvinte, cât și prin imagini, acestea demonstrând, prin însăși existența lor, stabilitatea tradiției iconice, cele mai importante prevederi ale lor, precum și formele de bază consacrate, datând din timpurile cele mai îndepărtate, din primele veacuri ale existenței Bisericii, parțial unele elemente avându-și obârșia în bezna impenetrabilă a istoriei precreștine. Devin de înțeles avertizările exprese adresate meșterilor de icoane: cine nu va picta icoane după Predanie, ci după a sa născocire, se face vrednic de veșnică osândă.

În aceste norme ale conștiinței eclesiale, istoriografii laici și teologii pozitiviști văd obișnuitul conservatorism al Bisericii, cramponarea bătrânicioasă de mijloacele comune fiindcă, chipurile, creativitatea eclesială ar fi secat, aceste norme putând fi apreciate drept piedici în calea încercărilor de a realiza o nouă artă bisericească. Această neînțelegere a conservatorismului

bisericesc reprezintă, în acelaşi timp, o lipsă de înţelegere faţă de creaţia
artistică. Pentru aceasta din urmă, canonul n-a constituit niciodată o piedică,
formele canonice dificile, în toate domeniile artei, fiind doar piatra de încer-
care de care s-au poticnit nulităţile şi s-au perfecţionat adevăratele talente.
Ridicându-l pe artist la nivelul spiritual pe care l-a atins omenirea, forma
canonică descătuşează energia creatoare a artistului, îl ajută să obţină noi
realizări, îi sporeşte avântul creator, îl eliberează de nevoia de a repeta ceea ce
este perimat; exigenţele impuse de forma canonică sau, mai bine zis, acest dar
pe care omenirea îl oferă artistului prin forma canonică constituie o eliberare,
nu o constrângere. Artistul care îşi imaginează, din ignoranţă, că, dacă n-ar
exista forma canonică, ar realiza ceva măreţ seamănă cu cel care, mergând pe
jos, consideră că îl împiedică pământul tare pe care păşeşte şi căruia i se pare
că, dacă ar pluti în aer, ar putea ajunge mai departe decât mergând pe pă-
mânt. În realitate, un asemenea artist, respingând o formă perfectă, se agaţă,
inconştient, de resturile şi de ţăndările întâmplătoare şi imperfecte ale unei
forme preexistente, lipind acestor rămăşiţe derizorii eticheta de „creaţie".

În timp ce artistul adevărat nu tinde cu tot dinadinsul către un al său ci
către frumos, un frumos obiectiv, adică o întruchipare artistică a adevărului
lucrurilor, fără să-şi bată capul cu chestiuni egoiste, mărunte, fără să se
întrebe dacă este primul sau al o sutălea care vorbeşte despre adevăr. Contează
doar ca acesta să fie adevărul şi atunci valoarea operei se va impune de la sine.
După cum orice om viu îşi pune întrebarea dacă trăieşte sau nu în spiritul
adevărului şi nu dacă viaţa sa seamănă cu cea a vecinului, tot aşa adevăratul
artist trăieşte pentru adevăr şi este convins că o viaţă fidelă adevărului este
implicit inconfundabilă şi irepetabilă în esenţa sa, că adevărul nu poate exista
decât în fluxul istoriei umanităţii, nu ca ceva expres inventat; numai în acest
sens putem vorbi de viaţă în artă. Artistul care se bizuie pe canoanele artistice
general-umane, cristalizate în timp şi în spaţiu, găseşte în ele, şi prin ele, forţa
de a reda realitatea percepută în mod plenar, convins că lucrul său, făcut în
deplină libertate, nu va fi un dublet al lucrului altuia, singura lui grijă fiind să
ştie dacă este sau nu adevărat. A ţine seamă de un canon înseamnă a avea
conştiinţa că te afli în relaţie cu umanitatea, că ea „n-a trăit zadarnic", că nu
s-a aflat în afara adevărului şi că, ajungând la un adevăr verificat şi purificat de
generaţii şi de sobornicitatea popoarelor, acest adevăr a fost cuprins şi întărit
de un canon.

Se impune, în primul rând, să se înţeleagă sensul canonului, să se pătrundă
în miezul său ca într-un concentrat de inteligenţă al umanităţii şi, odată atins
acest nivel printr-o mare tensiune spirituală, artistul să-şi pună întrebarea:
cum îmi apare mie, de la nivelul meu de artist individual, adevărul lucrurilor?
Este binecunoscut faptul că această tensiune, împreună cu raţiunea individu-
ală, în forme general-umane, deschide izvorul creaţiei. Dimpotrivă, artistul
care, din slăbiciune şi orgoliu, evită formele comune ale umanităţii rămâne la
un nivel inferior, incapabil să-l depăşească; în cazul acesta, nivelul respectiv
nemaiputând fi considerat personal, ci inconştient şi întâmplător. Vorbind la
figurat, înmuierea degetului în călimară în locul peniţei, nu reprezintă, câtuşi
de puţin un semn de originalitate şi nici inspiraţie deosebită, chiar dacă cineva
a reuşit să scrie versuri prin acest procedeu. Cu cât obiectul artei este mai di-
ficil şi îndepărtat de viaţa de fiecare zi, cu atât mai mare trebuie să fie atenţia
acordată canonului artistic respectiv, atât în privinţa responsabilităţii pe care o
implică o asemenea artă, cât şi a experienţei minime necesare pentru rea-
lizarea ei.

În raport cu lumea spirituală, Biserica este întotdeauna creatoare şi plină
de vitalitate; ea nu urmăreşte nicicum să ia apărarea vechilor forme ca atare şi
nici nu le opune altele noi, numai fiincă sunt noi. Concepţia eclesială despre
artă a fost, este şi va fi realismul. Aceasta înseamnă că Biserica, „stâlp şi teme-
lie a adevărului", cere un singur lucru: adevărul. Adevărul în forme noi sau
vechi? Biserica nu pune o asemenea întrebare; ea cere însă ca ele să fie
conforme cu adevărul. Dacă această dovadă este făcută, ea îşi dă binecuvânta-
rea şi şi le însuşeşte, trecându-le în tezaurul său de adevăruri, iar dacă nu este
aşa, le respinge.

Atunci când canonul artistic comun întregii umanităţi, cunoscut şi verificat
de conştiinţa universală, este respectat, el devine o garanţie că icoana redă un
adevăr recunoscut, că ea descoperă încă un element de adevăr. Când canonul
nu este respectat, atunci opera se situează fie sub limita de admisibilitate, fie
aduce o nouă revelaţie care trebuie verificată. În cel de-al doilea caz, pictorul
trebuie să înţeleagă că este dator să răspundă cu opera sa. Raţiunea soborni-
cească a Bisericii nu poate să nu-i întrebe pe Vrubel, Vasneţov, Nesterov şi alţi
pictori de icoane dacă îşi dau seama că nu înfăţişează ceva imaginat şi alcătuit
de ei, ci o realitate care există aievea, dacă în legătură cu această realitate au
spus sau nu adevărul, şi atunci înseamnă că le-a reuşit o icoană „de primă

apariţie", acestea depăşind ca număr toate icoanele văzute de Sfinţii Părinţi de-a lungul întregii istorii a Bisericii, sau dacă au dat expresie unui nou adevăr. Aici nu se pune problema dacă figura unei femei este redată bine sau rău, cu atât mai mult cu cât acest „bine" sau „rău" depinde într-o însemnată măsură de pictor, ci dacă ea este sau nu Maica Domnului. Dacă artistul nu poate face dovada identităţii persoanei pe care o pictează, fie şi numai în forul său lăuntric, atunci se produce confuzie şi sminteală sufletească: oare nu va fi „spus" penelul pictorului un neadevăr despre Maica Domnului?

Faptul că pictorii din zilele noastre caută modele atunci când pictează imagini sfinte, demonstrează de la sine că ei nu văd limpede imaginea supramundană pe care vor să o redea. Căci, dacă ar vedea-o limpede, atunci orice imagine exterioară, cu atât mai mult una ţinând de o altă ordine, de o altă lume, ar fi un balast, nu un suport pentru contemplarea spirituală. Se pare că majoritatea artiştilor nu vede, pur şi simplu nimic, nici mai clar, nici mai tulbure, şi îşi imaginează, într-o manieră facilă, în funcţie de nişte reminiscenţe ale memoriei, icoanele Maicii Domnului şi astfel, amestecând adevărul canonizat cu propria lor fantezie artistică, conştienţi de ceea ce fac, îndrăznesc să scrie pe icoană „Maica Domnului". Dar, dacă nu pot confirma veridicitatea reprezentării lor, nefiind ei înşişi convinşi de aceasta, oare nu înseamnă că au consimţit să **depună mărturie** despre ceva îndoielnic, că îşi asumă o răspundere care revine Sfinţilor Părinţi şi că, făcând aşa, devin impostori şi martori mincinoşi? Dacă un scriitor teolog ar începe să istorisească viaţa Maicii Domnului, fără a ţine seama de Predania Bisericii, n-ar avea oare dreptul cititorul să se întrebe pe ce izvor s-a bazat? Şi dacă nu va primi un răspuns mulţumitor, nu va avea dreptul să-l acuze pe teolog de neadevăr? Atunci de ce să considere pictorul-teolog neadevărul drept un apanaj al său, pictând-o pe Maica Domnului? Căci dacă nimănui nu i-a trecut prin minte — oricât de noi ar fi valoarea şi calitatea romanului lui Renan — să-l citească în Biserică în loc de Evanghelie, nişte produse ale penelului de aceeaşi semnificaţie cu „Vie de Jésus" de ce să poată fi văzute în biserică, ba chiar să fie propuse unor acte de cult cuvenite icoanelor? Deşi icoanele sunt cele care mărturisesc tuturor adevărul, chiar şi celor ce nu ştiu carte, în timp ce scrierile teologice rămân inaccesibile multora, şi de aceea autorii lor îşi asumă o mai mică răspundere. Unele icoane din zilele noastre nu sunt decât martori falşi care îşi clamează falsitatea în biserică, înaintea poporului.

Artiştii Renaşterii, care nu erau legaţi în nici un chip de canoane, se întorceau mereu la un cerc foarte restrâns de teme iconografice, deşi nimeni nu-i obliga să o facă, iar, în unele momente, respectau chiar tradiţiile Bisericii. Aceasta demonstrează în ce măsură resimte pictorul necesitatea unor norme canonice. Cât de mult îl stânjeneşte, de fapt, norma Bisericii pe un iconograf, chiar şi atunci când o respectă în modul cel mai riguros, se poate lesne vedea, comparând vechile icoane pe aceeaşi temă şi chiar cu acelaşi subiect. Nu se vor găsi două identice, iar asemănările care sar în ochi la prima vedere nu fac decât să confirme modul original de abordare, care atestă originalitatea fiecăreia dintre ele. „Treimea" lui Andrei Rubliov arată cum o creaţie nouă, rezultată din contactul cu o nouă experiere a tainelor cereşti, se regăseşte perfect în formele canonice preexistente, se pliază acestora, intră în ele ca într-un cuib gata pregătit. Subiectul celor trei îngeri stând la cină exista demult în arta bisericească şi căpătase o aprobare canonică. În această privinţă, Cuviosul Andrei Rubliov n-a inventat nimic nou şi, apreciată numai sub raport arheologic, icoana Sfintei Treimi se înscrie într-un lung şir de icoane care au precedat-o, începând din secolele IV-VI, şi care i-au succedat, prin reprezentarea xenofiliei protopărintelui Avraam. Aceste reprezentări, prin sensul lor arheologic, nu făceau altceva decât să ilustreze o scenă din viaţa protopărintelui Avraam, neavând astfel sensul unei prefigurări a revelaţiei Sfintei Treimi aşa cum avea să se producă. Dar semnificaţia propriu-zis trinitară a acestor icoane avea să devină în aceeaşi măsură o prefigurare ca şi semnificaţia baptismală a trecerii evreilor prin Marea Roşie sau cea mariologică în rugul care ardea şi nu se mistuia; orice reprezentare i s-ar da acestuia din urmă, chiar una perfectă, nu se va putea găsi în ea **explicit** nici o aluzie la Pururea Fecioara Maria. Tot aşa şi în apariţia pelerinilor la casa lui Avraam, gândul către dogma Sfintei Treimi nu ne poate duce decât la modul foarte abstract, fiindcă pictura nu ne oferă prin ea însăşi contemplarea Sfintei Treimi.

În secolul al XIV-lea, această dogmă, din diverse motive, devenise obiectul unei atenţii deosebite din partea Bisericii Ecumenice, conţinutul ei fiind formulat în scris cu mai multă precizie. Cel ce a desăvârşit acest demers, încununând astfel Evul Mediu, a fost Cuviosul Serghie de Radonej „adoratorul Sfintei Treimi". El a pătruns în pacea cerească, în pacea eternă, dincolo de lumea aceasta, care izvorăşte din sânurile veşnicei iubiri, şi a avut revelaţia acestei realităţi şi a legilor potrivit cărora poate fi întruchipată în viaţă, ca fun-

dament de edificare, atât pe plan bisericesc, cât și pe plan personal, dar și pe
planul vieții de stat și sociale. El a văzut imaginea acestei iubiri cuprinsă în
formele canonice ale teofaniei de la stejarul din Mamvri. Această nouă experi-
ență a sa — o nouă viziune asupra lumii spirituale — avea să fie preluată de Cu-
viosul Andrei Rubliov, călăuzit duhovnicește de Cuviosul Nikon; așa a pictat
el „întru cinstirea Părintelui Serghie" icoana Treimii. De atunci, ea a încetat să
mai fie reprezentarea unui moment de viață, iar raportul ei cu stejarul din
Mamvri a rămas pe o treaptă rudimentară. Icoana ne arată acum, într-o mag-
nifică viziune, Sfânta Treime Însăși. Devine inima revelației, deși sub învelișul
unor forme vechi, indiscutabil de mai mică importanță. Dar aceste forme
vechi nu stânjenesc noua revelație — tocmai fiindcă nu sunt un produs al
subiectivității, ci reprezintă expresia plenară a unei realități — nu ridică un
obstacol în calea acestei noi revelații, ci o fac mai clară și mai perceptibilă, ca
revelație a aceleiași realități. Nu este nimic de mirare că, în conturul viziunii,
considerată cândva ca umbră a adevărului ce va să vină, neînțeles însă atunci
în toată profunzimea sa, a intrat pe de-a-ntregul și a făcut corp comun cu ea
încă o viziune, mai exact, viziunea aceleiași realități, văzută însă după o lu-
crare duhovnicească a omenirii de câteva mii de ani, când, în mințile pătrunse
de har, au odrăslit organe capabile să perceapă acest lucru. Atunci detaliile de
ordin istoric au dispărut de la sine din compoziție, iar icoana lui Rubliov, mai
exact a Cuviosului Serghie, și veche și nouă deodată, pentru întâia oară apă-
rută și totuși repetată, a devenit un nou canon, un nou model, confimat de
conștiința Bisericii, statornicit durabil cu valoare de normă de Sinodul Stogla-
vie[13] și de alte Sinoade ale Bisericii rusești.

Cu cât sporește caracterul ontologic al viziunii spirituale, cu atât este
acceptată mai mult fără a fi contestată, ca o realitate cunoscută cu anticipație,
așteptată de multă vreme de conștiința umană. Ea se adeverește a fi ca o veste
bună, venind din adâncurile genuine ale existenței, uitată dar nădăjduită în
taină, ca o amintire a patriei duhovnicești. Într-adevăr, atunci când vom trăi
noi înșine o revelație, prin cei ce au pătruns în această patrie, nu vom mai
percepe **din afară**, ci va fi ca o **recunoaștere** venită din noi înșine: icoana ne
reamintește prototipul ceresc. Iată de ce pătrunderile în lumea spirituală
rămân pentru noi superficiale, urmând căi bizare, alcătuindu-se într-o ma-
nieră enigmatică, asemenea unor rebusuri ale lumii spirituale; arta figurativă

se află la hotarul narațiunii literare, fără să aibă însă claritatea cuvintelor.
Atunci, la limită, simbolul degenerează în alegorie. Aceasta nu înseamnă că
un asemenea simbol alegorizat a apărut inițial ca o abstracție în mintea inven-
tatorului său. Dar faptul că poate fi perceput cu ușurință și că prin el se poate
obține o trecere nemijlocită de la semnificant la semnificat, care nu este ac-
cesibilă oricui, pare a-l detașa de percepția comună; aceste simboluri, opuse
celor adevărate, și semnificațiilor care rezultă din hotărârile sinodale, mai
mult chiar, care se situează peste acestea, pot deveni cu ușurință sursa unor
erezii, adică a unor fenomene de izolare sectară, cum se spune cu un cuvânt
de origine latină.

Începând din secolul al XVI-lea, în pictura rusă, concomitent cu o anumi-
tă slăbire generală a vieții bisericești, începe să se infiltreze acel spirit al alego-
rismului, ca revers al unei descreșteri ontologice și al neputinței de a depăși
tărâmul percepției senzoriale. Incapabil de a vedea deslușit realitatea celeilalte
lumi, iconograful caută să recurgă la speculații teologice complicate. Astfel,
raționalismul teologic se îmbină în icoană cu o tipică imagerie terestră pentru
ca, mai apoi, cel dintâi să degenereze în scheme abstracte, exprimate conven-
țional, prin ceea ce rezultă din cea de-a doua: senzualitate și frivolitate mon-
denă. Acesta este tristul sfârșit al secolului al XVIII-lea, cu atât mai vrednic de
plâns cu cât, nicăieri ca în Rusia, arta iconică nu atinsese, în plan mondial, o
asemenea unică altitudine.

Iconografia rusească în secolele XIV-XV reprezintă o perfecționare a ex-
presivității, care nu-și găsește egal, și nici măcar analogie, în întreaga istorie
universală a artelor și care poate fi asemuită, într-o anumită privință, numai
cu sculptura greacă — aceasta fiind, și ea, întruchiparea unor imagini spirituale
care, după un eclatant apogeu, a decăzut prin raționalism și senzualitate. Și
iată că, pe această culme, iconografia, străină de orice alegorie, se deschide
înaintea sufletului cu luminoasele sale arătări, de o puritate genuină și în
forme susceptibile a fi percepute atât de repede, deoarece în ele transpar
canoane cu adevărat general-umane și care se înfățișează ca descrieri ale vieții
întru Hristos; mai mult decât oricare altele, aceste forme fiind manifestările
cele mai pure ale creației autentic-bisericești, se vădesc a fi și formele cele mai
vechi și având valoare testamentară ale întregii omeniri. Recunoaștem în ele
părți și detalii descoperite încă de vechile culturi: trăsăturile lui Zeus în

Hristos-Pantocrator, ale Atenei și ale lui Isis în Maica Domnului, astfel încât „înțelepciunea s-a dovedit dreaptă din faptele ei" (Mt. 11, 19). Da, vedeniile spirituale, aceste fiice ale înțelepciunii antice, pregătite de întreaga istorie a lumii, au arătat prin adevărul lor esențial că „înțelepciunea s-a dovedit dreaptă", că a presimțit adevărul și a făcut aluzie la el. Se poate spune că, cu cât vedenia are un mai evident conținut ontologic, cu atât este mai umană — la modul general — forma prin care se exprimă, tot așa cum cuvintele sacre despre lucrurile cele mai tainice sunt și cele mai simple: Tatăl și Fiul, nașterea, grăuntele care putrezește și care odrăslește, logodnic și logodnică, pâine și vin, suflare de vânt, soarele cu lumina lui ș.a.m.d.

Forma canonică este cea mai firească formă; o alta mai simplă nu poate fi născocită, în timp ce, renunțarea la formele canonice este artificială și constrângătoare. Cei ce practică o pictură liberă ar chiui de bucurie dacă una dintre formele plastice ale oricăruia dintre ei ar putea fi recunoscută drept normă ! Atunci însă când respecți formele canonice respiri ușurat; ele te apără de tot ce ar putea fi întâmplător sau care împiedică mișcarea. Cu cât canonul este mai constant și mai ferm, cu atât exprimă mai profund și mai nealterat cerințe spirituale general-umane. Tot ceea ce este canon înseamnă Biserica. Și tot ceea ce înseamnă Biserica înseamnă sobornicitate, iar sobornicitatea exprimă universalitatea. De aici, purificarea sufletului prin asceză, prin înlăturarea a tot ce este subiectiv și întâmplător, ceea ce îi deschide ascetului adevărul veșnic, primordial al firii omenești, omenitatea creată după modelul lui Hristos, adică reperele absolute ale făpturii create; ascetul găsește în profunzimile propriului spirit ceea ce a fost exprimat mai înainte și n-a putut fi exprimat de-a lungul istoriei. Din adâncul ființei sale — chiar și în mijlocul zădărniciilor vieții zilnice — poate vedea splendoarea cerului înstelat.

Nu-mi explic de ce mi-am amintit aici de bătrânul nevoitor Ambrozie de la Optina, de icoana lui zugrăvită nu din cale-afară de clar, cu un penel contaminat de practica naturalistă, icoană care se cheamă „Înmulțirea pâinilor". Din modesta chilie a unei mănăstiri de provincie din gubernia Kaluga, de la un biet bătrânel umil, pornește un semnal insolit, aflat în totală contradicție cu toate straturile „inteligheției" bisericești din vremea sa, în contradicție și cu Sinodul: îndemnul de a picta o zeiță fastă; fiindcă ce altceva poate fi „Înmulțirea pâinilor" decât o viziune a chipului Maicii Domnului în forma

canonică a Maicii grânelor — Demetra? Prin procedeele picturale ale anilor '80 din secolul trecut, care ignorau orice impuls spiritual, se deslușește sau se presimte această tainică apariție: un „da" al Bisericii pentru antica imagine a Demetrei, binefăcătoarea în care grecii antici sintetizau o parte dintre „presimțirile" lor despre Maica Domnului[14].

În accepția cea mai exactă și mai legitimă a cuvântului, creatorii de icoane pot fi numai **sfinții** și poate că majoritatea sfinților a creat în această direcție, călăuzind cu experiența lor duhovnicească mâinile iconografilor îndeajuns de stăpâni pe tehnica picturii, pentru a putea întruchipa vedeniile celeste și îndeajuns de educați pentru a putea fi sensibili la sugestiile privitorilor pătrunși de har. Nu trebuie să ne mirăm de posibilitatea unei asemenea colaborări; în vechime, când oamenii erau mai uniți și aveau conștiința sobornicității, activitatea culturală se desfășura, de obicei, în comun; ne stau ca exemplu cel puțin atelierele și artelurile de pictură, formate în jurul unui meșter, chiar și în timpul când începuse să se afirme tot mai mult individualismul. În Evul Mediu, când se putea vorbi de o sudare a conștiințelor, sub îndrumarea unui duhovnic recunoscut ca pnevmatofor, atelierele de pictură bisericească atinseseră, probabil, un anumit grad de perfecțiune. În condițiile în care Evanghelia și celelalte Cărți Sfinte au fost scrise sub îndrumarea cuiva — Evanghelia după Marcu sub îndrumarea Apostolului Petru, iar Evanghelia după Luca și Faptele Apostolilor sub aceea a Apostolului Pavel — de ce să ne mai mirăm că tehnicile penelului, supuse revelației veșnicei frumuseți, pe care o vestim, au redat această frumusețe sub supravegherea sfinților și printr-o continuă verificare în raport cu icoanele?

Totuși, tehnica penelului nu i-a fost întotdeauna străină celui ce contempla el însuși ideile Lumii de Sus. Toată istoria Bisericii Creștine este străbătută de firul de aur al unei tradiții a **sfintei** iconografii, în sensul propriu al cuvântului. Începând cu primii martori ai Întrupării Cuvântului, și mai departe, din veac în veac, întâlnim sfinți care au pictat ei înșiși icoane și pictori de icoane care au fost sfinți. Cunoaștem o listă de nume ale unor asemenea sfinți, despre care nu putem spune că este exhaustivă, și care îl are în frunte pe Evanghelistul Luca.

Unora ca aceștia, iconografi, le aparține creația iconică, noile icoane, icoanele **princeps**. Dar, în afara acestora, se cer multiplicate și acele noi mărturii

despre lumea spirituală. Şi aşa cum cuvântul duhovnicesc are nevoie de co-
pişti, tot astfel şi imaginea duhovnicească are nevoie de multiplicatori-icono-
grafi, iconografi-copişti. Lor nu le cere nimeni o privire de vultur spre cer,
dar nici să nu fie atât de îndepărtaţi de duhovnicie, încât să nu simtă impor-
tanţa şi răspunderea lucrului pe care îl fac ca mărturie sau, mai exact, ca păr-
taşi la mărturie. Aceşti iconari nu sunt nişte meşteri oarecare, dintre aceia care
pictează icoane pentru câştig, aşa cum ar putea picta şi altceva chiar în sens
opus, nu sunt tehnicieni care pot sau nu aparţine Bisericii, ci purtători ai unei
răspunderi bisericeşti speciale. Potrivit conştiinţei eclesiale, ei sunt deţinătorii
unui cin deosebit în organizarea socială a cultului, ocupă un loc special în
teocraţie şi se recunosc a fi mădulare ale Bisericii tocmai în calitate de icono-
grafi. Locul lor se află între slujitorii altarului şi mireni. Le este prescris un
anumit mod de viaţă, un comportament semi-călugăresc, fiind supuşi unei
supravegheri speciale din partea Mitropolitului, a Episcopului locului şi a
unor **starosti de icoane**, numiţi în mod special. Biserica îi răsplăteşte pe ico-
nari cu vrednicii, îngrijindu-se ca acest cin bisericesc să se bucure de anumite
privilegii; iar în unele cazuri să le asigure recompense deosebite, aşa cum i s-a
conferit, de pildă, titlul de nobil, în secolul al XVIII-lea, într-un mod nemai-
întâlnit până atunci, lui Simon Uşakov[15]. Pe de altă parte, Biserica consideră
că este necesar să ştie ce face pictorul, nu numai la lucru, dar şi în viaţa de
toate zilele.

Iconografii nu sunt oameni de rând; ei ocupă o situaţie mai înaltă în
comparaţie cu ceilalţi mireni. Ei trebuie să fie smeriţi şi blânzi, să păstreze cu-
răţia sufletească, dar şi trupească, să petreacă în post şi în rugăciune şi să vină
deseori pentru a primi sfat de la părintele duhovnicesc. Asemenea iconografi
sunt ţinuţi şi cinstiţi de Episcopi „mai mult decât oamenii de rând". Dimpo-
trivă, dacă iconograful nu respectă cerinţele ce i-au fost arătate, va trebui să
renunţe la lucrul său, iar în viaţa viitoare va fi osândit la veşnice chinuri. Dar
acestea sunt cerinţe obligatorii; în realitate, înşişi zugravii şi le impuneau,
ţinându-le cu cea mai mare asprime, ca nişte asceţi, în sensul deplin al cuvân-
tului. Nu pentru „a face ordine" cum se spune, considera Biserica necesar să i
se inculce iconografului ideea că trebuie să-şi privească lucrul ca pe o înaltă şi
sfântă slujire; ea căuta să asigure continuitatea legăturii dintre martori: de la
Hristos Însuşi, Cel dintâi martor, şi până la cea mai ascunsă întrupare în Bise-

rică. Arterele care nutresc trupul Bisericii cu vlagă cerească nu trebuie să se
obtureze niciunde, iar rânduielile bisericeşti au în vedere tocmai asigurarea
unui flux nestânjenit al harului, de la Capul Bisericii, la cel mai mic mădular
al acesteia. Este adevărat, cu cât se ramifică mai mult circulaţia sângelui mar-
torilor, cu atât mai mică devine primejdia pentru întregul trup al Bisericii de a
se obtura un vas capilar. În acelaşi timp însă, icoana este o copie, una dintre
milioanele de cópii reproduse de iconografi; fiecare dintre ele trebuie să aducă
o mărturie, pe cât posibil vie, despre deplina realitate a lumii de dincolo; dacă
o asemenea mărturie este confuză, contradictorie sau chiar falsă, ea va
produce o pagubă ireparabilă unui suflet de creştin sau mai multora, după
cum autenticitatea ei spirituală pe unii îi va ajuta, pe alţii îi va întări.

Icoanele trebuie pictate conform modelului oferit de o existenţă trăită
duhovniceşte, „după imagine, după asemănare, după substanţă". Altminteri,
Biserica nu poate fi împăcată, nu poate să nu se întrebe dacă nu cumva unul
sau altul dintre mădularele sale n-au fost atinse de mortificare. În acest sens
înţelegem de ce este necesar controlul amănunţit la care trebuie să fie supuse
icoanele de către cei chemaţi să le accepte sau să le respingă pe cele necores-
punzătoare. Icoana devine icoană numai atunci când Biserica a recunoscut
concordanţa dintre chipul reprezentat şi Prototipul de reprezentat sau, altfel
spus, când i-a dat icoanei un nume. Dreptul de a acorda un nume, adică de a
confirma identitatea chipului reprezentat pe icoană, îl are **numai Biserica**, iar
dacă iconograful îşi îngăduie să pună el înscrisul pe icoană, fără să existe o
confirmare din partea Bisericii, ceea ce a făcut el nu este încă icoana, în esen-
ţă, este acelaşi lucru ca şi atunci când, în viaţa civilă, cineva semnează într-un
document oficial în locul altuia. Din câte înţeleg, sarcina meşterilor de icoane
se isprăvea o dată cu scrierea ori încredinţarea de către Episcop a numelor
sfinţilor pe icoane; la multe icoane s-au păstrat plăcuţe de fier, fixate pe ele,
având înscris, la repezeală, fără prea multă grijă, cu ulei amestecat cu negru de
fum, numele sfântului. Se vede limpede că această inscripţie nu este făcută de
mâna iconarului şi are caracterul unei iscălituri de şef, aşa cum o întâlnim pe
hârtiile de afaceri, scrise de mâna unui secretar sau copist. Conchidem deci, că
aceasta este adeverinţa sau marca icoanei făcută de „controlorul de icoane".

Nu este de-ajuns însă, să verifici icoana după ce a fost făcută. Dacă semnul
de recunoaştere a unei icoane este măsura în care ea devine o mărturie clară a

eternității, cum poate fi obținută această mărturie printr-un om, printr-o ființ-
ță străină esențialmente de spiritualitate? Iată motivul pentru care, atunci
când zugravul nu ține seama de o anumită **rânduială** a vieții, Biserica își
poate pune problema dacă nu cumva s-a adus atingere integrității cultului.
Așa apar exigențele impuse iconografului în privința vieții sale personale. Ele
au fost definite cu maximă rigoare tocmai atunci când iconografia atinsese
punctul său culminant, prin prevederile articolului 43, din Stoglavie.
Definiția dată atunci de Sobor se citește astfel; „În împărăteasca cetate a
Moscovei și în toate cetățile, din porunca Mitropolitului, a Arhiepiscopilor și
episcopilor, să se păzească feluritele rânduieli bisericești. Și încă și cele despre
sfintele icoane, și despre cei ce le zugrăvesc, și despre alte rânduieli bisericești
după sfintele pravile. Și cum se cuvine să fie zugravul de icoane, și ce grijă să
aibă pentru a preînchipui arătarea cea trupească a Domnului și Mântuitorului
nostru Iisus Hristos, a Prea Curatei Sale Maici, a puterilor cerești și a tuturor
sfinților care au bineplăcut în veac lui Dumnezeu. Cuvine-se să fie zugravul
smerit, blând, evlavios, nu flecar, zâmbăreț sau arțăgos, nu zavistnic, nu bețiv,
nu furăcios, nu ucigaș, mai vârtos să țină curăția sufletului și a trupului, în
toate să se păzească, iar de nu va putea rămâne așa până la capătul vieții, să se
căsătorească legiuit și prin cununie să se lege, și să vină cât mai des la părinte-
le său duhovnicesc, și să i se mărturisească în toate și după porunca sfinției
sale să trăiască în post, în rugăciune și în înfrânare, cu smerită înțelepciune,
ferindu-se de orice rușine și necinste; și cu cea mai mare grijă să zugrăvească
chipul Domnului nostru Iisus Hristos și al Prea Curatei Născătoare de Dum-
nezeu, și ale Sfinților Prooroci, și Apostoli, și Sfinți Mucenici, și Sfinte Mu-
cenițe, și cuvioaselor femei, și Cuvioșilor Părinți după chipul și asemănarea
lor și după substanță, căutând la icoanele zugrăvite de demult și luând aminte
la pildele cele bune și de care meșterii zugravi de astăzi trebuie să țină seamă
și să trăiască, și toate poruncile să le țină, și mare grijă pentru a face lucrul lui
Dumnezeu să aibă; iar țarul pe asemenea zugravi să-i miluiască, iar Sfinții
Părinți să-i păzească și să-i cinstească, mai mult ca pe oamenii de rând; iar
zugravii aceștia să primească ucenici, și să-i urmărească în toate, și să-i învețe
toată blagocestia și curăția, și să-i îndrepte către părinții duhovnicești. Iar Pă-
rinții să-i învețe după rânduiala Predaniei Sfinților cum se cuvine să trăiască
creștinul, ferindu-se de orice rușine și necinste, și cum să învețe de la meșterii

săi cu luare-aminte. Iar celui căruia îi va descoperi Dumnezeu un asemenea
meșteșug și îl va aduce pe el meșterul la un sfânt părinte, să aibă grijă ca
lucrul zugrăvit de ucenic să fie după chip și asemănare, și să aibă cunoștință
de viața lui, să trăiască în curăție și în toată blagocestia, după porunci, străin
de orice necinste, și să dea povață și binecuvântare pentru ca și pe viitor să
trăiască în bună cinstire, și să se țină de lucrul său cu toată osârdia, și să
primească ucenicul de la cinstitul părinte aceeași cinste ca și meșterul, mai
mare decât a oamenilor de rând. Și să-l mai povățuiască sfințitul părinte pe
zugrav să nu părtinească pe nimeni, nici frate, nici fiu, nici rudenie, iar celui
ce îi va da Dumnezeu darul zugrăviei, de se va obișnui să lucreze prost sau să
nu trăiască după rânduială, așa cum s-a legat, iar dacă meșterul său va zice
despre el că este priceput și va arăta o lucrare făcută de altul, spunând că este
a lui, atunci sfințitul părinte, aflând acestea, să-l pună pe acel meșter sub po-
prire legiuită, pentru ca nici alții, înfricoșându-se, să nu îndrăznească a face
așa ceva, iar pe ucenic să-l oprească cu desăvârșire a se atinge de lucrul icoa-
nelor; iar celui căruia îi va descoperi Dumnezeu învățătura zugrăviei și va trăi
acela după rânduiala cea bună, iar meșterul va zice hulă împotriva lui din
pizmă, pentru ca să nu i se dea cinstea dată lui, sfințitul părinte, cercetând
pricina, să-l pună pe acel meșter sub poprire, iar ucenicul să primească cinstea
ce i se cuvine; iar dacă vreunul dintre zugravi va căuta să-și ascundă talantul
ce i l-a dat Dumnezeu, ferindu-se să-l împărtășească și ucenicului său, unul ca
acesta să cadă împreună cu talantul său sub judecata lui Dumnezeu și să fie
sortit chinului veșnic; iar de va cuteza vreunul dintre meșteri sau dintre
ucenicii lor să trăiască altfel decât se arată în dreptele rânduieli, în beție, în
necinste și în toată fărădelegea, și pe aceștia sfinții părinți să-i oprească de la
lucru, să nu mai aibă voie să zugrăvească icoane, nici să se atingă de lucrul
acela, temându-se de cuvântul care zice: «Blestemat să fie tot cel ce face lucru-
rile Domnului cu nebăgare de seamă»(Ierem. 48, 10); iar cei ce au zugrăvit
un timp icoane samavolnic, fără învățătură și fără să țină seama de model, și
acele icoane le-au dat ieftin unor oameni simpli, neștiutori, să fie opriți și
aceia până vor învăța de la meșterii cei buni cărora Dumnezeu le-a dat darul
de a zugrăvi după chip și după asemănare, iar cel căruia nu i-a dat Dumnezeu
acest dar, să înceteze a mai zugrăvi, pentru ca numele lui Dumnezeu să nu se
hulească din pricina unei astfel de zugrăveli; iar de vor cuteza unii să nu se

oprească din lucru, pedepsiți să fie cu pedeapsă împărătească și să se dea judecății. Iar de vor începe să spună: noi din lucrul acesta trăim și ne câștigăm pâinea, să nu se ia în seamă aceste spuse, căci ele sunt rodul neștiinței, oamenii aceia crezând că nu se află în păcat; nu este dat oricui să fie zugrav de icoane; pe mulți i-a înzestrat Dumnezeu cu felurite daruri, altele decât zugrăvia, din care ar putea să câștige o pâine; chipul lui Dumnezeu nu trebuie dat unora care l-ar putea face de rușine și de batjocură. Arhiepiscopii și Episcopii să-i pună la încercare pe meșterii iconari în toate orașele și în toate mănăstirile de sub oblăduirea lor, iar lucrul acestora să-l cerceteze ei înșiși și, alegând din cuprinsul ținutului lor meșteri pricepuți, să le poruncească a-i supraveghea pe alți iconari, pentru ca să nu se afle printre ei unii neiscusiți și necuviincioși; iar Arhiepiscopii și Episcopii să-i supravegheze pe cei încredințați lor prin poruncă și care vor păstra cu tărie această lucrare, iar pe zugravi să-i țină și să-i cinstească mai mult decât pe oamenii de rând, îndemnându-i pe oamenii de vază și pe cei de rând, pe acei zugravi în toate să-i respecte și în cinste să-i țină pentru că zugrăvesc cinstit chipurile de pe icoane. Sfințiții slujitori să arate fiecare în ținutul pe care îl oblăduiește cea mai mare grijă și pază pentru ca zugravii pricepuți și ucenicii lor să lucreze după vechile modele și să nu zugrăvească nimic de la sine, când vor zugrăvi Dumnezeirea; Hristos, Dumnezeul nostru, a fost înfățișat în făptura Sa trupească, dar în cea dumnezeiască n-a fost..."

Această concepție despre înalta slujire a iconografului nu este câtuși de puțin apanajul unei anumite epoci și al unei anumite Biserici locale. În particular, tradiția iconografică a Bisericii Răsăritene, statornicită în îndreptare iconografice speciale, produce o impresie deosebită asupra artistului, chiar și atunci când este chemat să execute niște operațiuni aparent exterioare, cum ar fi spălarea vechilor icoane, cu scopul de a le cerceta îndeaproape: „Să nu faci lucrul acesta de mântuială, după cum se nimerește, ci cu frică de Dumnezeu și cu evlavie, fiindcă lucrul tău este plăcut lui Dumnezeu" etc.

Cunoscuta Erminie sau „Povățuire pentru arta zugrăvirii icoanelor", alcătuită de ieromonahul și zugravul de icoane Dionisie Furnoagrafiotul, care a studiat și a înfățișat tradițiile școlii lui Panselinos[16], începe cu o introducere în care autorul își exprimă simțământul de duhovnicească răspundere care i-a dat îndemnul de a alcătui îndreptarul de față. Îndreptarul propriu-zis oferă in-

strucțiuni precise referitoare la întreaga tehnică a iconografiei, începând cu schițarea calcurilor, pregătirea cărbunelui, a cleiului și gipsului, gipsarea icoanei, modul de execuție a nimburilor, gipsarea iconostasului, prepararea pigmenților, aurirea icoanei și a iconostasului, prepararea sankirului[17], ocrurilor, roșurilor, detaliile veșmintelor etc., etc., până la prepararea diferitelor culori, elaborarea proporțiilor corpului omenesc, și alte instrucțiuni amănunțite referitoare la tehnica picturii murale, la modul de renovare a icoanei etc. Apoi, se arată ce înseamnă un original în iconografie, se explică amănunțit cum se compun scenele vetero-testamentare, închipuindu-se în ele și filosofi greci; mai departe, însemnările se referă la Noul Testament, din care nu trebuie să lipsească ilustrarea parabolelor și a scenelor alegorice, evidențiindu-se, în mod special, cele din Apocalipsă, care se referă la A Doua Venire; nu lipsesc nici referirile la praznicele Maicii Domnului, scene din acatiste, scene privitoare la Apostoli și la alți Sfinți, la sărbătorile din istoria Bisericii, la martiri, apoi alte imagini din care s-ar putea trage un folos duhovnicesc și instrucțiunile privind compoziția picturii bisericești în genere, unde și cum trebuie făcută, ținând seama și de arhitectura bisericii. „Povățuirea" se încheie cu explicații dogmatice privitoare la iconografie, expunerea vechilor tradiții despre Chipul Mântuitorului și al Maicii Domnului, însemnări despre felul în care trebuie redată mâna care binecuvântează și ce trebuie scris, după caz, pe imaginile sfinte. În sfârșit, cartea se încheie cu o rugăciune a alcătuitorilor: „Lui Dumnezeu, binefăcătorului a toate, mulțumire! Isprăvind această carte, am spus: «Slavă Ție, Doamne!». Și încă o dată am spus: «Slavă Ție, Doamne al meu!». Și am spus a treia oară: «Slavă lui Dumnezeu Atotțiitorul!»".

Așa arată această **Erminie**, armonios alcătuită și girată de o autoritate de necontestat. În toată compoziția cărții, simți totuși că îi lipsește ceva, că toate povețele privitoare la iconografie atârnă în aer, că nu are o coerență interioară, că nu se referă direct la organizarea cultului, fiindcă în tehnica realizării icoanei nu figurează o condiție esențială: rugăciunea. Într-adevăr, așa ar fi dacă, din dorința de a mă face mai lesne înțeles, n-aș fi trecut sub tăcere începutul **Erminiei**. Iată-l: „Povățuiri începătoare pentru cine dorește să învețe zugrăvia. Cel ce dorește să învețe zugrăvia să petreacă câtva timp la început prin a face schițe și a desena, neținând seama de proporții, până se va obișnui. Apoi, să se facă rugăciune pentru el către Domnul nostru Iisus Hristos, în fața

icoanei Odighitria. Preotul, după «Binecuvântat este Dumnezeul nostru...», «Împărate ceresc...» și celelalte și după Bogorodicina «Să tacă gurile necinstitorilor» și troparul «Schimbării la Față a Domnului», însemnându-l pe zugrav pe cap cu semnul Sfintei Cruci, să vestească cu glas înalt: «Domnului să ne rugăm» și să citească această rugăciune: «Doamne Iisuse Hristoase, Dumnezeul nostru, Fiul lui Dumnezeu, a Cărui fire dumnezeiască nu poate fi închipuită, Cel ce Te-ai întrupat în zilele mai de pe urmă, pentru mântuirea neamului omenesc, în chip minunat, din Fecioara Maria, de Dumnezeu născătoare, și ai binevoit să poți fi înfățișat în trup, fiindcă sfânta icoană a Prea Cinstitului Tău chip s-a întipărit pe Sfânta Năframă și prin ea s-a tămăduit regele Avgar, și sufletul i s-a luminat ca să cunoască pe Dumnezeul nostru Cel adevărat, Care prin Duhul Sfânt l-ai înțelepțit pe dumnezeiescul Tău Apostol Luca, să zugrăvească chipul Prea Curatei Maicii Tale, ținându-Te pe Tine în brațe, în chip de prunc, și spunând: Harul Celui născut din mine, pentru rugăciunile mele să fie cu această icoană !, Însuți, Stăpâne, Dumnezeule Atotțiitor, luminează și înțelepțește inima și mintea robului Tău (cutare), mâinile lui le călăuzește pentru ca, fără greș și cu bună rânduială, să înfățișeze viețuirea Ta, a Prea Curatei Maicii Tale și a tuturor Sfinților întru slava Ta, pentru înfrumusețarea și împodobirea sfintei Tale Biserici, și pentru iertarea păcatelor noastre, ale celor ce, duhovnicește, ne închinăm sfintelor icoane și cu evlavie le sărutăm pre ele, și cu cinstire îl se îndreaptă către Prototip. Izbăvește-l pre dânsul de toată uneltirea cea diavolească, ca să sporească în îndeplinirea poruncilor Tale, pentru rugăciunile Prea Curatei Maicii Tale, ale Sfântului și întrutot lăudatului Apostol și Evanghelist Luca și ale tuturor Sfinților. Amin»".

Urmează o scurtă ectenie și otpustul. După rugăciune poate să înceapă să deseneze la proporții normale și să schițeze chipurile sfinților, făcând acest lucru timp îndelungat și conștiincios. Atunci, cu ajutorul lui Dumnezeu, își va înțelege bine meseria „așa cum am constatat eu, din experiență, de la ucenicii mei". Mai departe, exprimându-și dorința de a fi de folos tuturor fraților întru Hristos, zugravii, pe care autorul îi cheamă să se roage pentru el, „își îndreaptă cuvântul cu mare iubire" către ucenicul său: „Așadar, iubitorule de cunoștințe, ucenicule, află că, atunci când vei dori să te ocupi de această artă, să cauți să găsești un învățător iscusit pe care poate curând îl vei prețui, dacă te va învăța, așa cum am arătat eu mai sus". Iar „mai sus" s-a vorbit aproape

numai despre rugăciune și, prin urmare, chezășia succesului la învățătură Dionisie o vede, dând glas părerii tuturor iconografilor, în puterea harică a rugăciunii. Așa mai arăta încă atmosfera meșteșugului iconic în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, când secularizarea întregii vieți, inclusiv a celei bisericești, atinsese o deosebită acuitate. Duhul puterii harice și o stare de spirit deosebită mai persistau încă în mediul iconografilor ruși care alcătuiau sate întregi; din generație în generație își transmiteau, de veacuri, unii altora, din tată în fiu, atât conștiința de sine duhovnicească de a fi lucrători ai unei îndeletniciri sfinte, cât și procedeele semi-secrete de pictare a icoanelor, precum și ale altor procese de muncă legate de icoană. Și dacă, până astăzi, au rămas așa, nu ne vine greu să ne facem o idee despre acel mediu inspirat din care se răspândeau în vechime în toată Biserica mărturii ale frumuseții dumnezeiești, atunci când întreaga viață era alcătuită pe temeiul duhovniciei, oscilând în jurul aceleiași neclintite axe: Sfintele Taine ale lui Hristos.

Nici formele iconografice, nici iconografii înșiși, nu sunt prezențe întâmplătoare în cult. Nu se poate spune că cultul se folosește nici de primele, nici de cei din urmă, ca de niște elemente **exterioare**, ca și când n-ar avea nici o legătură cu ele. Tocmai cultul este cel care dezvăluie Sfintele Chipuri, el fiind cel ce îi educă și îi îndrumă pe cei ce se ocupă cu zugrăvitul icoanelor. Este firesc atunci să se considere că aceste sfinte icoane se execută de către acești slujitori ai Bisericii **nu oricum**, făcând abstracție de metafizica cultului și nu cu mijloace materiale întâmplătoare, care să nu corespundă unui scop sacru. Nici tehnica iconografiei, nici materialele la care apelează aceasta, nu pot fi întâmplătoare în raport cu cultul, nu se poate să fi apărut întâmplător și tot din întâmplare să fi nimerit în Biserică în decursul istoriei sale, astfel încât să poată fi înlocuite, fără părere de rău și chiar cu succes, de alte procedee și materiale. Se știe însă că, în general, în artă procedeele și materialele sunt le- gate esențialmente de intenția artistică — și nu pot fi considerate nicicum con- venționale și arbitrare, nimerite în opera de artă din cauze exterioare substan- ței artistice. Cu atât mai mult, atunci când gândim și vorbim de acea artă în care se descoperă natura spirituală a omenirii, nu poate fi vorba de nimic întâmplător, subiectiv, arbitrar, rezultat al unui capriciu. Domeniul acesteia este închis în sine, într-o măsură mult mai mare decât oricare altul și, pe acest sfânt jertfelnic, nimic nu poate fi mai nepotrivit și mai străin decât un „foc

străin". Ne vine greu să ne imaginăm, chiar și într-o ordine de investigare formal-estetică, că icoana ar putea fi pictată cu ce se întâmplă, pe ce se întâmplă și cu procedee întâmplătoare. Această imposibilitate se clarifică cu atât mai mult, cu cât vom lua în considerație esența spirituală a icoanei. În chiar procedeele iconografice, în tehnica iconografiei, în utilizarea materialelor, în factura iconografică se exprimă o metafizică, una prin care există și trăiește icoana ca o realitate vie. Fiindcă însăși materia, materialele întrebuințate într-o formă de artă sau în alta, sunt simbolice, fiecare dintre ele având **propria** sa caracteristică concret-metafizică prin care acel material intră în concordanță cu o existență spirituală sau cu alta. Dar să lăsăm acum de-o parte caracteristica simbolicii în sine și să examinăm problema numai la suprafață, pe baza celei mai sumare experiențe, dar cu convingerea că nimic nu poate fi considerat exterior și care să nu reprezinte o manifestare interioară.

Astfel, în existența culorii, în procedeul de aplicare a ei pe o anumită suprafață, în construcția mecanică și fizică a suprafețelor, în natura fizică și chimică a substanțelor care leagă culorile, în compoziția și consistența substanțelor dizolvante, ca și în culorile însele, în lacurile și fixativele aplicate pe lucrare și în alți „factori materiali", se exprimă nemijlocit acea metafizică, acea profundă percepere a lumii, pe care încearcă să o exprime opera în totalitate, voința creativă a artistului. Și cu toate că această voință manifestată în utilizarea instinctivă a acestor „factori materiali" a acționat în subconștient, după cum tot subconștientul artistului acționează și în cazul recurgerii la o formă sau alta, acest fapt nu numai că nu infirmă caracterul metafizic al creației artistice, ci, dimpotrivă, ne îndeamnă să vedem în el ceva foarte îndepărtat de arbitrariul rațional, ceva ca un fel de prelungire a acelei activități creatoare a forțelor fundamentale ale organismului din care este alcătuit artistic trupul însuși. Alegerea acestor materiale, selecția „factorilor materiali", nu se produce printr-un act arbitrar individual, nici printr-un raționament sau o intuiție particulară a artistului, ci prin rațiunea istoriei, prin acea rațiune cumulată a popoarelor și timpurilor care determină **stilul** operelor unei întregi epoci. Poate că ar fi corect să spunem că stilul și factorii materiali ai operei de artă ar trebui prezentați ca două cercuri secante, dar, într-o anumită privință, factorul material poate exprima chiar **mai mult** concepția epocii decât stilul, care nu redă decât caracteristicile generale ale formelor predilecte.

***

Este de o clară evidență faptul că sunetele muzicii instrumentale, chiar și cele ale orgii, ca atare, adică independent de compoziția operei muzicale, nu pot fi transpuse în slujbele ortodoxe. Este oare ceva care ține direct de gust și care se află dincolo de orice considerații teoretice, care nu se leagă de conștiința noastră, de stilul slujbelor, în general, care perturbă unitatea internă a slujbelor, chiar și atunci când este privit ca o simplă manifestare artistică sau ca o sinteză a artelor ? Oare nu se vădește direct că aceste sunete **prin ele însele**, repet, sunt foarte departe de rigoarea slujbei ortodoxe, de logica sa, de literatura sa, de **cumințenia** sa, pentru a putea servi drept materie a artei sonore în Biserica Ortodoxă ? Oare nu se simte direct că sunetul orgii este prea sonor, prea tărăgănat, prea străin de orice transparență și puritate cristalină, prea legat de sumbra, veritabila substanță umană, în starea ei dată, în naturalismul ei, pentru a putea fi folosită în bisericile ortodoxe ? De fapt, acum nu emit nici o apreciere, mă refer doar la unitatea stilistică; în ce măsură poate fi ea acceptată sau respinsă — dar întotdeauna acceptată sau respinsă ca un **întreg** — nu este treaba mea.

— Dar tu vorbești de sunete, deși ai vrut, și chiar ai început, să vorbești de materialul artelor plastice. Discuția noastră, dacă îți amintești, are în vedere doar iconografia.

— Absolut adevărat; dar n-am adus vorba de sunete întâmplător, dă-mi voie să termin și vei înțelege de ce am divagat în această direcție. Deci, despre orgă.

Este un instrument muzical, legat esențialmente de o anumită epocă istorică, născută din ceea ce numim cultura Renașterii. Atunci când se vorbește despre Catolicism, se uită, de obicei, că există o mare diferență între Biserica Apuseană de dinainte de Renaștere și cea de după Renaștere, și că, în Renaștere, Biserica a suferit o grea boală din care a ieșit pierzând foarte mult și, deși a dobândit o anumită imunitate, prețul acesteia a fost dezmembrarea întregii structuri a vieții spirituale și rămâne un mare semn de întrebare ce atitudine ar fi avut față de Catolicismul post-renascentist purtătorii ideii catolice din Evul Mediu. Iar cultura Europei Occidentale se trage tocmai din Catolicismul renascentist și și-a găsit expresie, în domeniul sunetelor, în orgă. Nu întâmplător, perioada de înflorire a construcției de orgi a fost cea de-a doua

jumătate a secolului al XVII-lea și prima jumătate a secolului al XVIII-lea, timpul cel mai reprezentativ și cel care dezvăluie în cea mai mare măsură esența intrinsecă a culturii renascentiste. De aceea, n-aș vrea să fac doar o analogie, ci aș vrea să stabilesc o relație de fond, mult mai profundă...

— Cea între sunetul orgii și vopseaua de ulei...

— Ai ghicit. Însăși consistența vopselei de ulei prezintă afinități de structură internă cu sunetul dens, uleios, al orgii; în ce privește tușa grasă... Suculența culorilor picturii în ulei se leagă în profunzime de suculența muzicii de orgă. Și culorile, și sunetele de acest fel, sunt telurice, carnale. Din punct de vedere istoric, pictura în ulei se dezvoltă tocmai atunci când în muzică sporește arta construcției de orgi și a modului de a le folosi. Aici există, neîndoielnic, două motive de ordin material, provenite din același principiu metafizic; de aceea, amândouă exprimă — deși în domenii diferite — aceeași concepție asupra lumii.

— Totuși, caut să fac încă o încercare de a îndrepta discuția pe un făgaș mai precis — cel al artelor plastice. Mi s-a părut că ai exprimat ideea că orice material prezintă importanță, inclusiv cel din care este făcut planul și, în general, suprafața pe care se aplică vopseaua. Cred că ți-ar fi greu să exemplifici. Pentru că suprafața pe care se pictează devine repede invizibilă și, din această cauză, s-ar părea că nu are nici o legătură cu **spiritul** artei perioadei respective; de aceea, ea ar putea fi înlocuită, într-un mod mai mult sau mai puțin arbitrar, cu orice altă materie plană, cu singura condiție să poată fi aplicată vopseaua pe ea, să nu se desprindă sau să cadă, mai târziu. Deci, importanța suportului material n-ar fi decât tehnică, nu stilistică...

— Nu, nu-i tocmai așa. De fapt, nu, categoric. Calitatea suportului decide în profunzime **procedeul** de aplicare a vopselei și chiar alegerea acesteia. Nu orice vopsea poate fi aplicată pe orice suprafață: nu vei lucra pe hârtie cu culori în ulei, pe metal cu acuarele etc. Mai mult, caracterul tușei este determinat în mod esențial de natura suprafeței și, în funcție de ea, capătă o anumită factură. Invers, datorită acestei facturi, a modului cum este structurată suprafața cu ajutorul culorilor, este pusă în evidență însăși suprafața lucrării, de fapt nu numai pusă în evidență, ci pusă în valoare cu mai multă pregnanță decât ar fi putut să apară **înainte de** aplicarea culorilor. Calitățile suprafeței rămân în stare latentă, atâta timp cât ea este goală; ea „se trezește“

atunci când încep să fie aplicate culorile. Tot așa cum îmbrăcămintea, acoperind, dezvăluie alcătuirea trupului și, prin croiala sa, subliniază acele regularități ale acestuia, care ar fi putut trece neobservate la o privire nemijlocită a suprafeței corpului. Aspră sau moale, rigidă sau suplă, lisă sau rugoasă, plină, dintr-un motiv sau altul, de iregularități, absorbind culoarea sau, dimpotrivă, respingând-o etc., etc.; toate aceste însușiri ale suprafeței lucrării, și altele încă, sunt redate de factura acesteia, într-o formă parcă mai amplificată, mai apăsată, creându-și propriile lor echivalențe dinamice. Inerția lor latentă devine sursă de forță și se integrează în mediul ambiant. Așa cum câmpul de forță invizibil al magnetului devine vizibil cu ajutorul piliturii de fier, tot astfel structura, statica suprafeței, se dinamizează prin culoarea aplicată pe ea și, cu cât opera de artă plastică este mai aproape de perfecțiune, cu atât devine mai evident acest proces. Cu cât este mai ageră mintea care mișcă degetele și mâna pictorului, cu atât înțelege mai lesne, fără a-și pune capul la contribuție, esența metafizică a tuturor acestor raporturi de forță ale suprafeței plastice și se va pătrunde mai mult de această esență ținând seama ca materialul pe care lucrează să fie bine ales, în concordanță cu exigențele stilului, cu propria sa structură spirituală, cu propriul său stil metafizic. Dacă a pătruns în structura suprafeței plastice, inteligența mâinii va stabili culoarea, în funcție de factura acesteia. Așa se întâmplă atunci când materialul și concepția artistului sunt **în concordanță**, sub raport stilistic; atunci când nu există **concordanță** — ceea ce se poate constata după natura predeterminată a lucrurilor — în momentul când artistul, cu ajutorul inteligenței mâinii încearcă să se familiarizeze cu suprafața plastică, va fi respins, așa cum este respins un lucru străin, nepotrivit.

— Metafizica suprafeței plastice...

— Scuză-mă dacă te voi întrerupe cu o întrebare. Deci tu consideri că bucata de pânză din timpul Renașterii, întinsă pe un suport, răspunde, din punct de vedere istoric, spiritului însuși al artei? Probabil pentru că și pânza a început să se răspândească **o dată** cu muzica de orgă și vopseaua de ulei.

— S-ar putea oare... n-aș spune **gândi**, ci mai degrabă **pipăi** altfel? Fiindcă mișcările prin care se aplică vopseaua au caracterul unor gesturi repetate, ele fiind legate de viața interioară, și dacă ele nu concordă cu aceasta, ci vin în contradicție cu ea, trebuie schimbate, nu de artiști, în particular, ci în general, în arta unui popor, a unor popoare, a istoriei. Ne-am putea oare imagina că

decenii și secole la rând, zeci de mii de artiști, o viață întreagă să fi făcut niște mișcări al căror ritm să nu se potrivească cu cel al sufletului? Este limpede, deci: sau suprafața plastică nu este capabilă decât de ritmuri de un anumit fel, exprimând propria ei dinamică, și atunci îl învinge pe artist la modul individual sau istoric, și atunci el nu va mai fi ceea ce este prin întreaga sa structură sufletească; sau, dimpotrivă, artistul — din nou avem în vedere o categorie individuală și una istorică — va ține să se supună propriului său ritm și atunci va fi silit să-și găsească o nouă suprafață plastică, cu noi calități, care să concorde, prin ritmurile sale, cu propriile lui ritmuri. Artistului nu-i rămâne decât să se supună sau să-și găsească în lume o suprafață convenabilă; nu stă în puterea lui să schimbe metafizica suprafeței existente.

Să vorbim acum despre pânză. O pânză suplă și elastică, lipsită de stabilitate, care nu suportă să fie atinsă de mâna omului, face ca suprafața plastică să se afle, prin dinamismul său, la egalitate cu mâna artistului. El se luptă cu ea așa cum s-ar lupta cu o ființă vie, considerând-o ca pe un fenomen susceptibil a fi purtat dintr-un loc în altul, prefăcut după plac, care nu beneficiază de un ecleraj propriu, independent de voința artistului și nici de o relație proprie cu realitatea înconjurătoare. O suprafață parietală sau o planșetă, imobilă, rigidă, inflexibilă, este prea severă, prea constrângătoare, prea ontologică pentru inteligența umanistă a omului Renașterii. El caută să se miște numai printre fenomene terestre, fără a se mai împiedica de lucruri din altă lume; vrea să pipăie cu degetele sale, să simtă deci, această anatomie a sa, să fie liber, să dispună de ea după plac, fără a-i păsa de prezența acelor elemente care refuză să i se supună. Suprafața rigidă i-ar fi stat în față ca un **Memento** al altor rigidități, în timp ce el caută să le dea uitării. Pentru tablourile naturaliste sau pentru imaginile care fac abstracție de Dumnezeu sau de Biserică, ale unei lumi care nu ține seama decât de propria sa lege, — această lume deci, simte nevoia unei cât mai mari suculențe **senzuale**, a unei cât mai zgomotoase mărturii, a unor imagini, reflectând prin ele însele o existență senzuală, una care să nu rămână împietrită o dată pentru totdeauna, ci să se afle pe o suprafață mobilă, exprimând astfel caracterul mobil a tot ce există în lume. Artistului Renașterii și al întregii culturi derivate din ea, poate că nici nu i-a trecut prin minte ceea ce am spus aici. Nu s-a gândit la așa ceva; dar degetele și mâna lui, grație unei inteligențe colective, a unei inteligențe a în-

tregii culturi, nu încetează să nutrească gândul că tot ceea ce există stă sub semnul **convenționalului**, că trebuie să se demonstreze că inteligența ontologică a lucrurilor a fost înlocuită cu concepția despre lume a epocii, fenomenele cu senzualitatea, și că, prin urmare, omul care s-a recunoscut pe sine în afara oricărei condiționări ontologice, convenționale și fenomenale, trebuie, în mod firesc, să caute să facă ordine și să emită legi într-o lume de fantasme metafizice.

Perspectiva este o manifestare indispensabilă acestei conștiințe de sine; nu este însă locul aici să ne referim la ea. Ceea ce devine caracteristic în perspectiva acestei concepții este îmbinarea clarității senzoriale cu fragilitatea ontologică a existenței și se exprimă în artă printr-o **suculență percutantă**. Sub raportul tehnicii picturii, această tendință a reprezentat-o vopseaua de ulei și pânză întinsă pe suport.

— Să deducem de aici că și în dezvoltarea artei gravurii consideri că ar putea exista o legătură cu spiritul vremii? Doar gravura s-a dezvoltat pe solul protestantismului. Iar graficienii cei mai de seamă și mai înzestrați au fost reprezentanți ai protestantismului, în diversele lui forme. Creația în domeniul gravurii, acvaforte și a altor ramuri asemănătoare se leagă cu prioritate de Germania și de Anglia. Dar oare n-a existat gravura și pe solul Catolicismului? Îți pun această întrebare și mi-o pun și mie fiindcă, în fond, sunt de acord cu tine.

—Firește. Dar trebuie ținut seama că, în Catolicism, gravura și celelalte refuză grafismul și atunci își asumă scopuri care nu țin, în mod evident, de gravură, ci de pictura în ulei. Gravura catolică, cu tușele sale grase, imitându-le pe cele ale uleiurilor, căutând să aplice cerneala tipografică nu linear ci prin pete, este, în fond, un fel de pictură în ulei, nu o gravură **veritabilă**; la acestea din urmă cerneala tipografică servește doar ca semn despărțitor dintre diferitele spații ale suprafeței, dar nu are **culoare**, în timp ce dungile, chiar dacă nu vădesc prezența culorii, au cel puțin ceva analog acesteia. Într-o gravură adevărată, linia este abstractă; ea nu are grosime, după cum nu are nici culoare. În contrast cu pictura în ulei, care încearcă să devină o replică superfluă a obiectului reprezentat, dacă nu chiar a obiectului însuși, cel puțin al unui crâmpei din suprafața sa, linia gravurii tinde, în mod explicit, să se elibereze de gustul datului senzorial. Dacă pictura în ulei este o manifestare a

senzorialului, gravura se bazează pe raționamente, construind imaginea obiectului din elemente care n-au nimic comun cu elementele obiectului, în combinații raționale: „da" sau „nu". Gravura este o schemă a imaginii, construită numai pe baza legilor logicii: legea identității, legea contradicției, legea terțiului exclus și, în acest sens, se află într-o legătură organică cu filosofia germană; și una, și alta, își iau drept sarcină reconstrucția sau deducția schemei realității, numai cu ajutorul unor afirmații sau negații lipsite, în egală măsură, atât de atribute spirituale, cât și senzoriale, cu alte cuvinte, să crezi totul ori nimic. Așa arată o gravură veritabilă și, cu cât este ea mai pură, adică mai lipsită de psihologisme, de caracter senzorial, cu atât își atinge scopul și apare mai limpede perfecțiunea ei ca gravură. În schimb, în gravurile apărute în ambianța Catolicismului, există întotdeauna tendința de a aluneca peste „da" și „nu" prin introducerea de elemente senzoriale. Deci, sunt gata să recunosc existența unor afinități intrinsece între **adevărata** gravură și esența intimă a protestantismului. Repet, există un paralelism interior între rațiunea predominantă, în protestantism, și linearitatea mijloacelor plastice ale gravurii, după cum există un paralelism interior între „imaginarul" cultivat în Catolicism, ca să folosim o terminologie ascetică, și tușa de culoare onctuoasă din pictura în ulei. Primul urmărește schematizarea obiectului de reprezentat; să-l reconstruiască după ce l-a descompus în bucăți, printr-o diviziune arbitrară, care n-are nimic comun cu culoarea și nici cu bidimensionalitatea. Gravura este, repet, o creare din nou a unei imagini, pe cu totul alte baze decât cele ale percepției senzoriale, astfel încât imaginea să fie percepută exclusiv rațional, cu fiecare dintre părțile sale componente, iar construcția, în totalitate, inclusiv umbrele, adică tot ceea ce nu derivă din însăși natura imaginii și nici din relațiile sale cu mediul exterior, într-un cuvânt, **întreg** tabloul să fie despărțit în zone spațiale determinate, și ca, dincolo de aceste acte raționale și de relațiile dintre ele, să nu se afle **nimic**.

În filosofia idealistă germană, în special în cea kantiană, istoricii gândirii au identificat de multă vreme dispariția totală a spațiului. Dar oare Kant, Fichte, Hegel, Cohen, Rickert, Husserl își propun alte scopuri decât gravura lui Dürer? Dimpotrivă, pentru a reveni la opoziția dintre linia gravurii și pictura în ulei, dimpotrivă, zic, pictura în ulei nu tinde să reconstruiască imaginea, ci să o imite, să o înlocuiască cu ea însăși, să n-o raționalizeze, ci să o senzualize-

ze, să obțină o reprezentare mai frapantă sub raport senzorial, decât arată în realitate. Pictura în ulei vrea să depășească limitele suprafeței plastice și să treacă direct la niște **date** senzoriale realizate prin fragmente de culoare și printr-un relief cromatic, în statuia colorată, pe scurt, să imite imaginea, să substituie propria sa construcție, să pătrundă în viață cu un factor empiric, nu simbolic. Îmbrăcate în rochii la modă, statuile vopsite de „madone" catolice reprezintă limita către care tinde pictura în ulei. În ceea ce privește gravura, dacă ar fi să exagerăm până la șarjă, atunci n-ar fi inexact să considerăm drept limită a gravurii desenul geometric și chiar ecuațiile diferențiale.

— Totuși, nu văd ce s-ar putea spune, în spiritul acestor digresiuni, despre suprafața plastică în arta gravurii. Ea îmi apare ca ținând de domeniul întâmplării, fără nici o legătură cu procesul muncii meșterului. Bineînțeles că pictura în ulei nu se pretează la orice material și că particularitățile mecanice ale suprafeței tabloului se vor reflecta, negreșit, în caracterul lucrării. Dar, în arta gravurii, lucrurile nu stau așa. Fiindcă gravura poate fi trasă — vorbesc în general — pe orice suprafață plană și, prin aceasta, caracterul imprimării se schimbă prea puțin: pe hârtie, aceasta putând fi de nenumărate sorturi, pe mătase, os, lemn, pergament, piatră, chiar și pe metal, toate aceste materiale contând prea puțin pentru construcția artistică a gravurii. Mai mult decât atât, nici culoarea nu contează, putând fi înlocuită, într-o măsură mai mică sau mai mare. Sunt posibile aici, dacă nu vopsele de diferite consistențe, în orice caz, de diferite culori. Reprezentarea prin gravură se bazează deci pe caracterul **convențional** a două principale cauze de ordin material: suprafața plastică și cromatica; aceasta mă face să mă îndoiesc de ceea ce spuneai mai înainte, deși, după cum vezi, mi-am însușit maniera ta de a raționa.

- Eu cred că lucrurile stau tocmai invers. Tu însă nu duci până la capăt ideile, propriile tale idei, bazate pe premise corecte. Dar tocmai în caracterul convențional al culorii și al suprafeței plastice a gravurii se află acea substituire, acea mistificare cuprinsă în proclamarea libertății de conștiință de către protestanți, ca și respingerea, tot de către ei, a tradiției bisericești — ce spun bisericești? — a tradiției general-umane.

— Ce ne oferă **stampa**? O bucată de hârtie. Poate fi imaginat ceva mai fragil? Se șifonează, se rupe, se umezește, se aprinde în contact cu focul, mucegăiește și nu poate fi curățată: un simbol al efemerității. Și tocmai pe acest su-

port, atât de fragil, se imprimă gravura. Se naşte întrebarea dacă desenul ca atare al gravurii este posibil să se facă pe hârtie. Bineînţeles că nu. Liniile gravurii, prin însuşi aspectul lor, arată că au fost făcute pe o suprafaţă foarte dură, care s-a reuşit a fi „supusă“ prin incizii, prin zgârieturi cu o unealtă ascuţită, cu un ac sau cu un răzuitor. La o stampă, modul prin care sunt obţinute liniile contrastează cu calităţile suprafeţei pe care acestea sunt imprimate: o contradicţie care ne îndeamnă să uităm adevăratele proprietăţi ale hârtiei şi să presupunem existenţa în ele a unui element de duritate. Din punct de vedere estetic, acceptăm soliditatea hârtiei, promisiunea ei de durabilitate cu mult mai mare decât este de fapt. Iar faptul că aceste linii nu sunt adâncite ne determină să presupunem că forţa gravorului este cu mult mai mare decât în realitate, fiindcă vedem că mâna lui, chiar şi pe un material atât de dur, s-a menţinut fermă, n-a tremurat. Se creează impresia că gravorul n-a adus nici o schimbare din punct de vedere material, că nu face decât un act „pur“ de reconstrucţie şi creare de noi forme, în accepţia lui Kant, şi că acest act ar putea fi făcut tot atât de liber pe orice suprafaţă, tot în spiritul lui Kant. Apare chiar impresia că această activitate de creare de noi forme se potriveşte în orice împrejurare şi de aceea poate fi înscrisă, în deplină libertate, pe orice suprafaţă. S-ar părea că actul de creare de forme noi stă mai presus de condiţiile de mediu, limitate, cele în care se alcătuiesc formele pure, şi, prin aceasta, se asigură o deplină libertate şi chiar un mod cu totul arbitrar de alegere a calităţilor speciale ale suprafeţelor. Dar aceasta ar fi o **eroare**. Ar trebui să începem prin a arăta că operele de artă din domeniul gravurii, în general, din ceea ce însemna propriu-zis gravura, nu sunt rezultatul unor **gravări**, ci al unor incizii. Gravura propriu-zisă este doar clişeul metalic sau de lemn; denumirea acestui clişeu a trecut asupra impresiunii sale şi aşa se face că vorbim de **gravură** şi înţelegem stampă, dar această confuzie nu este câtuşi de puţin întâmplătoare. Numai pe clişeu factura lucrării poate fi înţeleasă nu ca un act arbitrar al incizorului, ci ca o consecinţă decurgând din calităţile suprafeţei plastice; în clişeu nu pot fi percepute acele erori artistice la care m-am referit mai sus.

Aşa a şi fost în perspectivă istorică. Fiindcă arta gravurii, iniţial, tocmai asta a fost: arta inciziei în metal şi în lemn, parţial şi în piatră, nefiind câtuşi de puţin o artă a impresiunii. Iar obiectul de artă a fost atunci tocmai lucrul

având pe el reprezentări obţinute prin incizare şi câtuşi de puţin petecul de hârtie. Originea gravurii **actuale** este tehnică. S-a dat cu vopsea peste incizie şi s-a aplicat desenul pe hârtie, obţinându-se astfel stampa. Dar această imprimare nu reprezintă nicidecum ultima fază a creaţiei artistice, aşa cum se întâmplă azi, când totul se rezumă la stampă, iar clişeul nu este decât o fază pregătitoare; aceasta se făcea numai pentru a se asigura păstrarea unei cópii exacte a desenului, pentru a exista posibilitatea de a se repeta obiectul incizat. Aşa se întâmplă şi astăzi când gravorii în lemn, de exemplu faimosul neam al Hrustacevilor, tatăl şi fiii de la Serghiev-Posad, îşi fotografiază lucrările cele mai importante înainte de a le da clienţilor.

— Da, raportul dintre gravură şi stampă s-a alterat, la început era considerat ca operă de artă obiectul incizat, clişeul, cum am spune astăzi, deşi repetat, şi nu întotdeauna creaţie autentică, în timp ce stampa trece drept o matriţă putând fi reprodusă. Ulterior, stampa a început să fie multiplicată mecanic, ca operă independentă, iar calitatea de gravură o are numai matriţa pe care o realizează imprimeorul şi pe care nu o vede nimeni. Pentru a limpezi consideraţiile mele şi ale tale, am putea alcătui următorul tablou despre originea gravurii:

Acele **tesserae hospitales** din Antichitate sau ceea ce se numea atunci „simboluri“; un obiect frânt în două ale cărui jumătăţi erau păstrate ca dovadă a încheierii unei alianţe.

O monedă frântă în două de doi îndrăgostiţi (ca de exemplu în „Logodnica din Lammermoor“ de Walter Scott).

Un obiect gravat în chip de dovadă sau chitanţă (beţişoare de acest fel se întrebuinţează prin satele noastre, de exemplu în guberniile Iaroslavl şi Tambov. A se vedea muzeul guberniei Tambov; beţişoare de bambus sunt folosite în acelaşi scop de chinezi).

Pecetea (iarlâk-ul) hanului (impresiunea piciorului în ceară), înregistrări dactiloscopice în cauze penale etc.

Ştampile şi impresiuni pe ceară, ceară roşie sau plumb în relief.

Ştampile şi impresiuni în negru de fum sau tuş.

Gravură pe metal şi lemn în scop ornamental.

Impresiuni de probă, cu cerneală, pentru păstrarea desenului inciziei.

Probe de sine stătătoare (stampe) şi gravura în metal şi lemn, ca ramură a artei grafice şi tipografice.

— Într-adevăr, aşa este. Dar, întorcându-ne la discuţia noastră, în ce constă, mai precis, legătura dintre gravură şi protestantism ?

— În faptul că există o mare libertate de alegere a suprafeţei plastice, adică a hârtiei, a materialului de reproducere, de exemplu cerneluri, aceasta corespunzând individualismului protestant, libertăţii protestante sau, mai exact, arbitrariului; pe un material ales după criterii arbitrare, raţiunea pură înscrie, pasă-mi-te, propriile sale construcţii ale unei realităţi prin excelenţă raţionale, lipsită de orice latură sensibilă, fie că este vorba de o realitate naturală sau de una religioasă, aceasta nu contează, în cazul respectiv. Pe acest material, ales în mod arbitrar, se aplică nişte scheme care nu au nimic comun cu materialul. Manifestându-şi libertatea şi autodeterminarea, o asemenea raţiune serveşte libertatea a tot ceea ce există în afara ei prin propria autodeterminare, nesocoteşte tendinţa de autodeterminare a lumii, proclamând o lege numai pentru sine şi nu consideră necesar să ţină seama nici măcar de legea creaţiei prin care trăieşte ea însăşi ca realitate autentică. Individualismul protestant reprezintă o aplicare mecanică, asupra întregii existenţe, a propriului său clişeu, golit de conţinut, compus numai din „da" şi „nu". Această libertate de alegere este, de fapt, o libertate iluzorie; nu fiindcă s-ar aplica la orice fel de activitate individuală raţională, de ordin spiritual sau ştiinţific (numai printr-o aplicare suplă, susceptibilă să fie realizată în funcţie de realităţile date se manifestă adevărata libertate, adică o libertate creatoare); de fapt, ea nu se aplică ci, pur şi simplu desconsideră orice individualitate, fiindcă are pregătit mai dinainte un clişeu, care poate fi aplicat pe orice suflet, fără nici o nuanţă diferenţiatoare. Libertatea protestantă este o tentativă de siluire cu ajutorul vorbelor despre libertate înregistrate pe un rulou de fonograf.

— Cu ce instrumente ?

— Ai vrea să spui că trebuie să considerăm dalta şi acul gravorului drept proiecţii ale unei anumite facultăţi interioare spiritului protestant ?

— Da, fireşte...

— **Raţionamentul** este o particularitate specific protestantă sau, mai bine zis, considerată ca atare. Pentru alţii, raţionamentul înseamnă raţiune. În ce mă priveşte, eu cred că imaginaţia este aici şi mai incandescentă decât în catolicism, cu atât mai înflăcărată din punct de vedere spiritual şi mai seducătoare, cu cât se luptă pe un teren incomparabil mai deschis ontologic decât ar putea să ni se pară în general, mai disponibil ontologic, decât în catolicism.

— În ce constă această „inflamaţie spirituală" a imaginaţiei, aşa cum te-ai exprimat ?

— Cum în ce constă ? Chiar nu observi că în sistemele filosofice crescute pe solul protestantismului există tendinţa de a pluti pe aripile fanteziei ? Un Böhme sau un Husserl, foarte îndepărtaţi unul de altul ca structură sufletească şi, în general, toţi filosofii protestanţi construiesc castele pe nisip, din nimic, pentru ca apoi să le ferece în oţel şi să pună cătuşe la tot ceea ce înseamnă viaţă în lume. Aşa este chiar şi aridul Hegel care, atunci când scrie, o face cu frenezie intelectuală, ca într-o beţie, şi nu este câtuşi de puţin o glumă afirmaţia lui James[18] potrivit căreia, îmbătându-te cu protoxid de azot, percepi lumea şi gândeşti ca Hegel. Gândirea protestantă este ca şi cum tu însuţi te-ai îmbăta, iar altora le-ai ţine predici despre o trezie impusă.

—Totuşi, este timpul să ne întoarcem de unde am plecat. Vorbind despre pictura în ulei şi despre gravură, nu o facem doar de dragul lor. În ce constă, de fapt, legătura dintre iconografie, din punct de vedere tehnic, şi scopurile ei spirituale ?

— Ca să nu lungim vorba, iconografia este metafizica existenţei; nu o metafizică abstractă, ci una concretă. În timp ce pictura în ulei este cea mai aptă să redea datele senzoriale ale lumii, iar gravura schema ei raţională, iconografia există ca manifestare elocventă a esenţei metafizice a realităţilor pe care le redă. Şi dacă procedeele picturii şi ale gravurii au fost elaborate în funcţie de anumite necesităţi culturale şi se prezintă ca o chintesenţă a unor căutări în care se reflectă spiritul culturii acelui timp, procedeele tehnice iconografice sunt determinate de necesitatea de a exprima metafizica concretă a lumii. Iconografia nu reţine nimic din ceea ce ar putea fi întâmplător, nu numai întâmplătorul empiric, dar nici ceea ce-ar putea fi întâmplător metafizic, dacă o asemenea apariţie, care ar putea fi, în esenţă, pe deplin justă şi necesară, n-ar sări în ochi.

Astfel, starea de păcat și coruptibilitatea lumii nu trebuie considerate realități întâmplător empirice, fiindcă acțiunea lor corupătoare asupra lumii are loc permanent. Dar, din punct de vedere metafizic, ținând seama de esența spirituală a lumii create de Dumnezeu, păcatul și coruptibilitatea nu constituie o necesitate; ele ar putea să nu existe, deoarece nu exprimă esența lumii, ci realitatea ei actuală. Iconografia nu trebuie să dea expresie acestei stări care întunecă adevărata natură a lucrurilor; obiectul său este natura însăși. Lumea, așa cum a creat-o Dumnezeu, în frumusețea ei supramundană. Tot ce se află redat pe icoană, în toate amănuntele, nu întâmplător este o imagine sau reflectarea unei imagini, **ektypos**, a lumii originare, a unor esențe ale Lumii de Sus, supraceleste.

— Dacă această idee poate fi, în fond, acceptată, nu trebuie să o limităm prin expresii precum „în general", „în esență" etc. Și Platon își punea întrebarea dacă există ideea de fir de păr, oricât de derizorie și de lipsită de importanță ar părea ea. Iar dacă icoana înseamnă contemplarea unei idei, nu ar trebui să înțelegem acest lucru la modul general și atunci vom considera detaliile anatomice, cele de arhitectură, de peisaj, de decor și multe altele, ca mijloace plastice exterioare și fortuite în raport cu ideea. Am fi putut zice, de pildă, că veșmintele reprezentate pe o icoană ar avea o semnificație metafizică și deci, n-ar fi pictate din motive de decență sau estetice, nici ca să creeze multiple și frapante pete de culoare? După părerea mea, pot fi obținute efecte puternice pe o icoană prin simple momente decorative, unele detalii și procedee iconografice neavând nu doar semnificație metafizică, dar nici măcar una naturalistă; printre ele, aureola, hașurile aurite de pe veșminte, în special cele din icoana Mântuitorului. După tine, aurului aceluia îi corespunde ceva în planul reprezentării? Mi se pare că avem de-a face cu ceva care a fost considerat cândva un lucru frumos — și așa și este, fiindcă biserica împodobită cu asemenea icoane bucură ochiul, în special atunci când este luminată cu candele colorate și cu multe lumânări.

— După Leibniz, ceea ce spui tu este adevărat. Greșești numai atunci când tăgăduiești. Dar acum nu vom sta să vedem de partea cui este adevărul. Vom vorbi despre altceva. Mai întâi, o problemă de ordin general despre sens. Sunt convins că, în fond, ai, despre metafizică, așa cum am și eu, o idee concretă și că vezi în idei aceeași imagine a lucrurilor susceptibilă să fie contem-

plată aievea, că ideile sunt manifestări vii ale lumii spirituale, așa cum suntem noi toți, dar mă tem că, atunci când te afli în situația de a aplica aceste idei la cazuri concrete, începe să-ți fie frică, rămâi cu piciorul în aer, neîndrăznind să faci pasul început, considerând, în același timp, că n-ar fi corect să te întorci la o metafizică abstractă și la idee (în accepția de „sens", care nu poate fi percepută direct). De fapt, aici nu se pune problema să cauți direcții intermediare de înțelegere, fiindcă acestea nici nu există.

Un organism viu constituie un întreg. În el nu-și poate găsi loc nimic din ceea ce n-a fost organizat de forțele vieții. Și dacă totuși ar fi în el ceva, oricât de mic, care să nu fie viu, atunci s-ar distruge integritatea organismului. El există doar ca o forță a vieții care se dezvăluie pe sine, în mod concret, sau ca o idee care capătă formă; sau nu există deloc și atunci chiar cuvântul „organism" ar trebui eliminat din dicționar. Așa stau lucrurile și cu organismul operei de artă; dacă ar nimeri în el ceva accidental, aceasta ar fi o dovadă că opera nu este realizată în toate detaliile sale, că încă nu s-a desprins cu totul din pământ și că se mai află, ici-colo, pe ea, straturi de pământ mort. Orice substanță metafizică concretă trebuie să se manifeste în mod evident, modul ei de manifestare — icoana — fiind tocmai așa ceva, în toate detaliile ei și în ansamblu. Iar dacă ar exista ceva în icoană care n-ar putea fi perceput decât într-un sens abstract sau ceva cu o funcție pur naturalist-decorativă, un detaliu **exterior**, atunci s-ar distruge întreg ansamblul, iar icoana n-ar mai fi icoană.

Spunând aceasta, îmi amintesc afirmația unui teolog[19] referitoare la învierea trupurilor, în care încearcă să împartă organele pe categorii: unele care vor fi de trebuință în veacul viitor, iar altele nu, urmând să învie numai primele. Celelalte ar urma, chipurile, să nu învie, în special aparatul digestiv. Prin asemenea alegații se nimicește în totalitate coeziunea și unitatea vie a corpului. Dacă e să vorbim sincer despre învierea trupului, cu ce ar semăna el oare după ce i se va elimina tot ce nu i-ar mai fi de folos? ar trebui să ne imaginăm, poate, viitorul trup ca pe o bășică de piele, plină cu eter, nu? Dacă ar fi să privim trupul într-o viziune naturalistă, el n-ar fi în stare să descopere nicicum structura metafizică a organismului spiritual și atunci, în veacul viitor, corpul, în totalitate și pe bucăți, n-ar fi de nici un folos. Toate organele ar trebui atunci eliminate ca fiind „carne și sânge" care nu vor moșteni Împărăția Cerurilor. Din contră, dacă trupul este privit simbolic, atunci

trebuie să vedem în el, în toate detaliile lui, ideea spirituală a individualității umane, oglindită în modul cel mai evident, iar în organe, printr-o tainică metamorfoză, niște martori ai duhului, fiindcă fiecare are rolul său în ansamblul organismului, acesta neputând trăi sau acționa fără vreunul dintre ele; iar acesta, la rândul lui, este necesar altora, în ordinea semnificației spirituale, servind, astfel, manifestării concrete a ideii, care, în lipsa trupului, ar putea fi frustrată de semnificațiile ei. Icoana este chipul veacului ce va să vină; ea — nu vom arăta aici cum — ne permite să depășim timpul și să vedem chipurile veacului viitor, chiar și numai „în oglindă și ghicitură", asemenea unor proiecții fluctuante. Aceste imagini sunt pe de-a-ntregul concrete și a considera întâmplătoare unele părți ale lor ar însemna să le ignori cu desăvârșire natura simbolică. Dacă consideri drept element întâmplător un gen sau altul de detalii, atunci vei putea spune același lucru și în legătură cu detaliile de alt gen, urmând raționamentul pomenit mai sus despre învierea trupurilor.

— Chiar așa, să nu existe niciodată într-o icoană ceva întâmplător?

— N-am spus așa ceva. Dimpotrivă, apar deseori și în mare măsură lucruri întâmplătoare. Dar poate să apară drept ceva întâmplător, și de cele mai multe ori chiar așa se petrece în realitate, nu ceea ce este secundar și regretabil, „firul de păr" al lui Platon, cum îți place să zici, ca să fie clar, ci ceea ce este principal și de prim ordin: de pildă, nu veșmintele, ci fața și chiar ochii. Totuși o icoană întâmplătoare apare numai întâmplător, istoricește întâmplător, din nepricepere, din ignoranță sau din samavolnicia iconografului care a îndrăznit să se abată de la tradiția iconografică și, prin urmare, să introducă în simbolistica spirituală „trupeasca înțelepciune" (II Cor 1, 12). Ceea ce poate trece drept întâmplător într-o icoană nu vine de la icoana propriu-zisă, ci de la cel ce a zugrăvit-o sau a copiat-o. Se înțelege că, cu cât este mai importantă o parte a icoanei, necesitând o mai profundă pătrundere în esența ei, cu atât mai mare devine posibilitatea de a apărea pe icoană anumite denaturări: prin linii întâmplătoare și prin pete de culoare nejustificate din punct de vedere metafizic, care nu-s altceva, în raport cu esența spirituală a icoanei, decât niște stropi de noroi, de felul celor ce rămân pe geamul unei ferestre după ce a trecut prin dreptul ei o trăsură și care te împiedică să vezi și nu îngăduie luminii să pătrundă în casă. Oricât de mult ne-ar violenta privirea asemenea icoane denaturate, ele nu-s nimic mai mult decât niște pete de murdărie; dacă

se adună mai multe, ele pot face, până la urmă, să nu se vadă esența spirituală a icoanei. Aceasta nu înseamnă că anumite genuri de amănunte — rezultate nu din execuție, chiar și cu respectarea canonului — pot să fie considerate întâmplătoare, fără nici o semnificație spirituală.

— Dar veșmintele?

— Veșmintele? Numai Rozanov susține undeva că, în veacul ce va să vină, toți vor fi goi și, dedându-se intenționat la un gest ostil față de Biserică și față de însăși ideea învierii morților, face dintr-o dată o criză de pudoare în numele căreia tăgăduiește dogma învierii. După cum știi, Biserica învață tocmai contrariul și Apostolul Pavel își exprimă doar temerea ca aceia dintre noi, ale căror lucruri vor arde în focul curățitor, să nu fie goi (I Cor. 3, 13). Dacă Rozanov are motive să creadă că hainele sale sunt atât de inflamabile este treaba lui să se îngrijească să-și facă rost de altele mai rezistente, dar nu are nici un motiv să se revolte în fața așa-zisei „dezbrăcări universale". Pe icoană sunt înfățișați cei ale căror lucruri vor rămâne cu siguranță întregi în proba focului și care chiar se vor albi și înfrumuseța trecând prin ultimele urme de incidentalitate terestră... Probabil că aceștia nu se vor pomeni goi. Exprimându-ne ceva mai colorat, dar mai exact, am putea spune că țesătura din care sunt croite veșmintele lor este făcută din nevoințe. Nu este o metaforă, este expresia ideii că, prin nevoințe duhovnicești, sfinții au făcut să se dezvolte în corpul lor noi țesuturi ale organelor purtătoare de lumină, acea zonă a energiilor spirituale cea mai apropiată de trup; într-o accepție concretă, această extindere a trupului este simbolizată de îmbrăcăminte. „Carnea și sângele nu pot să moștenească Împărăția lui Dumnezeu" (I Cor. 15, 50), dar îmbrăcămintea poate. Îmbrăcămintea este o parte a trupului. În viața de toate zilele, ea este prelungirea în exterior a corpului, așa cum este părul la animale și penajul la păsări. Ea este atașată de corp într-o manieră semimecanică. Spun „semi" fiindcă între îmbrăcăminte și corp este un raport mult mai strâns decât ar putea fi o simplă atingere; ele se impregnează de straturile cele mai fine ale organismului; într-o anumită măsură, hainele cresc în organism. În ordine vizual-artistică, haina este un mod de a se manifesta al corpului, menit să scoată în evidență structura corpului prin liniile croielii și prin suprafețele sale. În consecință, dacă recunoaștem capacitatea corpului de a face să se manifeste la modul portretistic metafizica ființei umane, nu trebuie să refuzăm

aceeași capacitate îmbrăcăminții care, asemenea unui amplificator, direcționează și dă forță cuvintelor care mărturisesc ideea de corp, rostite de însuși acesta. O persoană dezbrăcată de haină n-ar fi numai indecentă sau urâtă, ci și mai indistinctă din punct de vedere metafizic, ar fi greu să distingi în ea esența omenității luminate. Dar, repet, acesta nu este un criteriu de ordin moral, de viață obișnuită, sau de altceva; este vorba, în esență, de o chestiune artistică, adică ținând de simbolistica vizual-artistică a icoanei. De aceea, îmbrăcămintea reflectă într-o foarte mare măsură stilul spiritual al epocii.

Să luăm, de pildă, pliurile. Istoria iconografiei rusești demonstrează în chip uluitor, ca pe o realitate dispunând de propriile sale legități, că schimbările în condiția spirituală a societății — mă refer, îndeosebi, la mediile bisericești — au avut drept urmare schimbări în aspectul pliurilor îmbrăcăminții și este de-ajuns să urmărim cum arată aceste pliuri pe icoane, ca să ne dăm seama din ce perioadă provine icoana și să înțelegem duhul vremii care și-a găsit reflecție în ea. Cutele arhaice din secolele XIII-XIV, prin caracterul lor naturalist-simbolic, vădesc un puternic substrat ontologic care nu are încă o conștiință de sine, legat fiind încă de senzorial. Ele sunt rectilinii, dar moi, păstrând încă o anumită materialitate, dese și mărunte, mărturii ale unor elanuri spirituale viguroase, dar încă lipsite de coeziune și care, prin propria lor forță, chiar așa disparate, pot să străpungă grosimea senzorialului. Din secolul al XV-lea, până în secolul al XVI-lea, cutele se lungesc, se lățesc, își pierd moliciunea lor materială. Mai întâi, în prima jumătate a secolului al XV-lea, sunt drepte, nu prea lungi, împreunându-se sub formă de unghi. Au un aspect mineral, asemenea mușchilor și marginilor unei mese cristalizate, dar apoi rigiditatea, duritatea cristalomorfă capătă elasticitatea tijelor sau fibrelor vegetale. Spre sfârșitul secolului al XV-lea, apar deja sub forma unor linii rare, aproape drepte, dar nu în totalitate, o linie dreaptă ușor curbată elastic la margine, ceea ce face ca toată îmbrăcămintea să reflecte o anumită suplețe, o energie spirituală, o plenitudine a forțelor aflate în desfășurare și ordonare. Apare limpede deci că, între secolele al XIV-lea și al XVI-lea, are loc un proces de formare a conștiinței de sine spirituale și a conștiinței de sine a Rusiei în general, de organizare spirituală a întregii vieți, izbânda colectivă a unui popor tânăr, o sinteză de experiențe spirituale cristalizate într-o concepție de viață unitară. Mai departe, cutele capătă o formă intenționat rectilinie, intenționat stilizată,

un caracter rațional-abstract, în condițiile în care își face loc tot mai mult tendința către naturalism. Dacă n-am cunoaște nimic din istoria „timpului tulbure“[20] am putea, bazându-ne numai pe iconografie, și chiar numai pe pliurile îmbrăcăminții din icoane, să înțelegem saltul spiritual de la Rusia medievală la imperiul moscovit care avea să se nască: în iconografia celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea, se simte deja duhul „timpului tulbure“ ca o maladie sufletească a societății rusești. Dar vindecarea din secolul al XVII-lea n-a fost decât o restaurație, pe rusește, o cârpeală, rușii începând o viață nouă o dată cu barocul.

— Firește, putem crede că **pliurile** joacă un anumit rol în semnificația spirituală a icoanei. Totuși rămân neexplicate o seamă de procedee **realiste** în iconografie. Cutele, prin natura lor, oricare ar fi ea, ar putea exprima ceva de ordin spiritual, în măsura în care așa ceva e posibil. Dar tușele finale în aur („razdelki“), de exemplu, sau hașurile, tot în aur, sau tușele în aur de pe veșminte, nu au nici un corespondent în plan spiritual. Ar fi greu să le considerăm altceva decât niște ornamente care nu exprimă nimic prin ele însele decât râvna subiectivă a iconografului.

— Dimpotrivă, „asista“ de care vorbești, adică pelicula compusă dintr-o soluție specială care lipește foița de aur, aplicată în serii de hașuri și uneori prin pete compacte, este una dintre cele mai convingătoare demonstrații privitoare la importanța concret-metafizică a iconografiei. Rezultă așadar că, deși la o privire superficială ea ar putea apărea uniformă, cel puțin în structura sa cea mai fină, ea prezintă modificări aproape histologice, de la un stil la altul; această rețea fină de aur desăvârșește într-un mod foarte expresiv factura originară a icoanei.

— Dar de ce apare **aurul**, care nu are nici un corespondent în realitate, decât aurul însuși, ca element decorativ? Nu este, oare, evident că, prin natura strălucirii sale, el nu se poate armoniza cu alte culori și nici raporta la ele? Nu fără motiv aproape întreaga pictură a renunțat la utilizarea aurului, chiar și în forma mai puțin distonantă în raport cu alte culori, cum ar fi vopseaua de aur în pulbere. După cum vezi, nici măcar obiectele metalice de aur, în general, nu sunt redate cu culoare de aur, iar în puținele cazuri când se întâmplă, această senzație este respingătoare, vopseaua de aur apare pe tablou ca o suprafață aurită, lipită acolo la întâmplare, încât aproape îți vine să o dai jos.

— Într-adevăr, așa este. Dar ceea ce spui clarifică, nu infirmă acest procedeu necesar, intrat în tradiția iconografică: asistele și alte cazuri de utilizare a aurului (dar numai în iconografie, nu în general, în pictură). De fapt, atunci când ți-am dat dreptate în ceea ce spuneai, ar fi trebuit să fac o corecție la ceea ce arătam mai înainte: în afara aurului, se mai folosește în iconografie — este adevărat, foarte rar, atunci când se aplică tușele finale și în alte cazuri — **argintul**; dar argintul n-a prea dat rezultate. Ar trebui să începem tocmai de la acest fapt din istoria tehnicii iconografice. Bagă de seamă: argintul a fost introdus în icoană în contrast cu tradiția iconografică; este demn de atenție faptul că, pe o icoană, datorită exclusiv unor ornamente provenite, de bună seamă, de la Curte, apare alături de aur și argintul, dar impresia pe care o produce este, mai curând, aceea a unei etalări luxuriante, cu atât mai mult cu cât argintul este aplicat pe mantaua (maforionul) Fecioarei, ignorându-se semnificația simbolică a acestuia și faptul că pe el nu trebuie aplicate **asiste**. Nu putem să nu recunoaștem că este vorba aici de o râvnă exagerată, fie din partea comanditarului, fie a executantului icoanei, fiind vorba de o icoană de dar, probabil dar de nuntă. Îndreptarele iconografice și originalele nu prevăd în nici un caz, nici măcar sub formă de excepție, argintul pe icoană, în timp ce aurul este aici, ca să spunem așa, canonic obligatoriu. Deși tocmai argintul (nu aurul, așa cum corect ai observat) aproape că nu prezintă cazuri de incompatibilitate cromatică, mai mult chiar, se înrudește într-o anumită măsură cu albastrul, bătând în gri, și în parte cu albul. Și încă ceva: în iconografia perfectă, cea a perioadei de apogeu, aurul este admis numai sub formă de foiță, din cauză că posedă strălucirea metalului compact și are o cu totul altă natură decât culoarea. Pe măsura pătrunderii stihiei naturaliste în iconografie — stihia lumii acesteia — foița de aur se înlocuiește cu aurul preparat, cu o pulbere foarte fină și mărunțită, cu aspect mat, mai apropiat de culoare. Și încă ceva. Tu spui că obiectele de aur și, în general cele metalice, nu se pictează cu aur. Dar ai putea să-mi dai măcar un singur exemplu, cunoscut în iconografie, de reprezentare a aurului cu aur sau, în general, a vreunui metal cu același metal? Dacă aurul este admis, de ce nu l-am folosi pentru o operație de finisare, adică pentru pictarea unei anumite suprafețe a unui obiect care are în natură un luciu metalic, utilizând o pulbere de aur, pentru a-i îndulci strălucirea?

— Iată că îmi confirmi ceea ce spusesem mai înainte; înseamnă că metalul nu se folosește acolo unde ar putea să reprezinte ceva, nici pentru a-i facilita îmbinarea cu alte culori. Așadar, în realitate, aurul nu se aplică pe icoane pentru a reprezenta ceva și s-ar părea că pictorul dorește să-l menajeze pe privitorul mai sensibil al icoanei ca să nu-și facă o altă impresie sau să-și închipuie altceva. Rezultă că iconograful sau, mai exact, tradiția iconografică „scrie“ pe fiecare icoană ceea ce spuneam la început: privitorul să nu încerce să descopere ceea ce ar putea fi redat cu aur, fiindcă aurul nu „redă“ nimic, este fără obiect.

— Cam așa ar fi; dar „cam așa“ în asemenea situații înseamnă: „nu-i câtuși de puțin așa“. Sarcina iconografiei este să țină aurul la distanța cuvenită de culoare, pentru a-i valorifica pe de-a-ntregul strălucirea metalică și pentru a impune ca pe o axiomă ideea că aurul nu poate fi comparat cu culoarea. O icoană reușită poate realiza așa ceva. Aurul de pe ea nu conține nimic tulbure, nici o urmă de materialitate sau de impuritate. Este un aur cu aparență de **lumină** curată, neamestecată, care nu poate fi nicicum în rând cu culorile, acestea fiind percepute ca o reflectare a luminii. Culorile, pe de o parte, și aurul, pe de altă parte, se apreciază vizual ca aparținând unor sfere diferite ale existenței.

Aurul nu are culoare, deși are ton. Dar, la modul abstract, într-un anumit sens, există o anumită analogie între aur și liniile gravurii, dar la polul opus. Linia albă din gravură este, într-adevăr, albă, nu este abstractă și își are locul alături de alte culori, de aceea ea nu poate fi considerată ca un pozitiv, chemat să corespundă, în mod real, unui negativ abstract — liniei negre. Pozitivul acestuia din urmă este **foița** aurită, lumina pură, opusă unei simple absențe a unei asemenea rețele de linii grafice. Și una, și cealaltă, sunt abstracte, adică non-senzoriale, libere de orice psihologism, ținând însă de domeniul raționalului. Dar, deși există o profundă corespondență între cele două rețele de linii — cea neagră a gavurii și cea aurită a icoanei — ele rămân despărțite de prăpastia care se cască între „nu“ și „da“: linia de aur înseamnă prezența realității, iar cea a gravurii — absența ei.

—Totuși, ce fel de realitate — înțeleg realitatea plastică — **figurativă**, nu cea independentă — poate fi **asista** în condițiile în care, așa cum ai recunoscut, aurul nu are nici un corespondent?

— N-am spus deloc că aurului nu i-ar corespunde **nimic**. Vorbeam, dacă îți mai aduci aminte, de faptul că nu există o măsură comună pentru aur și pentru culori; prin urmare, zona incompatibilității aurului cu culoarea se limitează la ceea ce corespunde culorilor. Iar ceea ce nu reprezintă un corespondent al culorii trebuie să-și găsească, bineînțeles, un procedeu plastic diferit, care să-i corespundă. Dacă adoptăm o concepție naturalistă despre lume și dacă recunoaștem conținutul oricărui experiment ca fiind omogen, senzorial, atunci dualitatea mijloacelor plastice trebuie condamnată și respinsă ca un scandalos neadevăr; dacă lumea este numai lume vizibilă, atunci și mijloacele plastice chemate să o înfățișeze trebuie să fie, de la natură, uniforme și senzoriale. Acesta este cazul picturii occidentale, care exclude în mod fundamental, implicit, din experiența sa, suprasensibilul și de aceea ea nu numai că exclude aurul ca mijloc de reprezentare, dar îl și respinge cu spaimă, fiindcă ar putea să dezechilibreze unitatea stilistică spirituală a tabloului; atunci când, totuși, îl introduce, o face într-o manieră grosolană, materialistă, imitând metalul, astfel încât seamănă cu colajele unor tăieturi din ziar, cu fotografii sau cutii de conserve bătute pe lucrări de artă plastică, în genul curentelor artistice de stânga din trecutul apropiat. În asemenea cazuri, aurul nu poate fi considerat decât ca o tehnică figurativă, el apărând în compoziția unui tablou ca un **obiect**, la modul concret — naturalist.

—Prin urmare, tu crezi că aurul **asistei** este analog liniei gravate și are drept scop reconstrucția obiectului care urmează a fi reprodus, dincolo de datul său evident, adică să i se confere, în reprezentarea plastică, forma sa proprie de existență ?

- Noi nu suferim de trufia catolică și protestantă care refuză să primească până și de la Dumnezeu seva vieții și a lumii, numai pentru că ne este **dată**, dăruită, creată pentru noi și nu de către noi. De ce să construim din nou lumea pe cale rațională, fie și numai — dacă ar fi posibil — în acea parte a ei care, din mila lui Dumnezeu, se lasă contemplată de organele corpului nostru, adică este percepută cu deplinătatea ființei noastre ? În ceea ce ne privește, noi nu tăgăduim realitatea culorilor, adevărul lor, adevărul universal; atunci când există o stare de trezvie duhovnicească, culorile se însuflețesc ele însele, capătă transparență,devin mai pure, se pătrund de lumină și, debarasându-se de orice urmă de teluric, se apropie de culoarea nestematelor, a acestor crâmpeie de lumină siderală.

— Dar nu există numai o lume văzută, fie ea descoperită și de o privire înduhovnicită; există și o lume nevăzută, cea a harului dumnezeiesc care se revarsă asemenea unui metal topit în realitatea îndumnezeită. Această lume nu poate fi percepută prin simțuri; ea poate fi pătrunsă numai cu mintea, firește, întrebuințând acest cuvânt în vechea sa accepție, dată de Biserică. În sensul acesta, am putea vorbi de construcția sau reconstrucția realității raționale. Dar există o foarte mare contradicție între această reconstrucție și cea pe care o întâlnim în protestantism. Pe o icoană și, în general, în cultura eclesială, se construiește ceea ce nu este accesibil prin experiență senzorială și ceea ce, prin urmare, am avea nevoie să prezentăm la modul concret, fie și numai printr-o schemă, în timp ce cultura protestantă nici măcar nu face aluzie la lumea nevăzută și transformă în schemă până și ceea ce oferă lumea văzută omului, prin experiență directă; noi completăm din necesitate cunoașterea lumii vizibile adăugându-i, într-o anumită măsură, și cunoașterea lumii invizibile, în timp ce, în cultura protestantă, omul se străduiește să smulgă din sine ceea ce, oricum, se află în fața lui. În același timp însă, această construcție eclesială nu este posibilă în afara unei realități spirituale care se revarsă peste ea ca o lumină: cea a realității spirituale din natură. Aurul, metalul, soarele, fiindcă nu au culoare, aproape că se confundă cu lumina solară. Iată de ce avea mare dreptate V.M.Vasnețov[21] atunci când îmi spunea, nu o dată, că cerul nu poate fi redat cu nici o culoare, ci numai cu aur. Cu cât privești mai mult cerul, mai ales în jurul soarelui, cu atât te încearcă gândul că nu azurul este însușirea cea mai caracteristică a cerului, ci luminozitatea, capacitatea de a inunda spațiul cu lumină, și că această luminoasă profunzime poate fi redată numai prin aur; culoarea apare impură, opacă, lipsită de transparență. Așadar, iconograful construiește din lumina cea mai curată, dar nu o face la întâmplare, ci numai prin ceea ce este nevăzut, ceea ce poate fi pătruns doar cu mintea, ceea ce ne este la îndemână prin experiență, dar nu printr-o experiență senzorială și, de aceea, în redarea iconică, aceasta trebuie să fie în mod esențial delimitată de orice manieră de a reprezenta ceea ce cade sub simțuri. În mod analog se întâmplă și în alte domenii ale culturii eclesiale, în special în planul concepției despre lume, unde dogma — această formulă de aur a lumii nevăzute — se îmbină, dar nu se confundă, cu formulele expresive ale lumii văzute din domeniul științei și filosofiei; în timp ce gândirea protestantă, ca și grafica protestantă, nu vrea să construiască din lumina

adevăratei realități, ci din absența realității, din întuneric, din neant (este de ajuns să ne amintim de doctrina lui Cohen).

— Deci tu consideri că, prin ultimele linii aplicate pe icoană, prin hașurile de aur ale **asistei**, tabloul capătă o semnificație metafizică? Prin construcția originară a veșmintelor, dacă acestea sunt croite într-un anumit fel, a cărților, a jilțurilor, a suporturilor pentru picioare, în general, a tot ce se poate reprezenta? Înțeleg, din ceea ce spui, că vezi în acele linii de demarcație („razdelki") forțele primordiale nevăzute, dar pe care am ajuns să le cunoaștem într-un fel și prin care încep să se contureze figuri perceptibile prin simțuri și care compun, prin interacțiunea lor, temelia ontologică a lucrurilor. Atunci s-ar putea considera, într-adevăr, liniile finale de demarcație ca linii ale câmpului de forțe care alcătuiesc obiectul. Ele ar putea fi linii de presiune și de tensiune, perceptibile rațional, dar care rămân invizibile; în mod special pe veșminte, liniile de demarcație pot semnifica, în acest caz, un sistem de cute potențiale, adică niște linii pe care ar putea să se plieze țesătura îmbrăcăminții, dacă, în general, ar fi posibil așa ceva.

— „Liniile de forță": este bine spus și, într-un anumit sens, adevărat. Într-adevăr, dacă un artist ar fi pus în situația să reprezinte un magnet și dacă s-ar mulțumi să redea doar ceea ce vede (firește, eu vorbesc acum de lumi vizibile și invizibile nu într-un sens superior, dogmatic, ci într-unul mai familiar și mai vulgar), atunci desenul n-ar înfățișa un magnet, ci o bucată de metal; cât privește esențialul dintr-un magnet — câmpul de forță — el ar rămâne invizibil, nereprezentat și chiar nespecificat, deși, în modul cum ne imaginăm noi magnetul, el rămâne, bineînțeles, prezent. Mai mult decât atât, vorbind despre magnet, înțelegem, desigur, câmpul de forță; bucata de oțel ne apare în minte și ne-o putem reprezenta în funcție de acest câmp, nu invers; întâi bucata de oțel și apoi forțele legate de ea. Pe de altă parte însă, dacă pictorul ar desena făcând apel, să zicem, la un manual de fizică și ar reda câmpul de forță ca pe echivalentul vizual al magnetului însuși, al bucății de oțel, atunci s-ar confunda, în desen, obiectul cu forța sa, vizibilul cu invizibilul, ceea ce ar însemna, în primul rând, un fals în privința obiectului, iar în al doilea rând, forța ar fi lipsită de caracteristica sa naturală — capacitatea de a acționa în nevăzut; desenul ar reda atunci două lucruri, dar nici un magnet. Rezultă clar de aici că, atunci când se reprezintă un magnet, trebuie să apară și câmpul, și

bucata de oțel, dar în așa fel încât redarea unuia și a celuilalt să fie reciproc incomensurabilă și să rezulte limpede că aparțin de două planuri distincte. Bucata de oțel trebuie să fie redată, în acest caz, prin **culoare**, iar câmpul de forță, **în mod abstract**, astfel încât să nu fie nevoie de o explicație, în fond imposibilă: de ce câmpul de forță este redat cu o anumită culoare și nu cu alta. Nu-mi propun să-i arăt artistului cum anume ar putea realiza o asemenea alăturare a celor două planuri, care să rămână totuși despărțite; dar nu pot să nu-mi exprim convingerea că așa ceva este posibil în arta plastică.

În ultimă instanță, o asemenea cuplare, fără a se produce o fuziune, înseamnă reprezentarea părții invizibile a vizibilului, a invizibilului în sensul cel mai înalt și ultim al cuvântului, adică a energiei divine care pătrunde ceea ce poate fi văzut cu ochiul. Această energie nevăzută este cea mai puternică forță, este, dacă vrei, cel mai activ câmp de forță. Puterea lui Dumnezeu, în invizibilitatea sa, este într-o măsură infinit superioară celei a forței magnetice, încât depășește prin acțiunea sa toate forțele terestre; s-ar putea spune, prin analogie, că forma vizibilului se compune din aceste linii invizibile și prin căile luminii dumnezeiești.

— Mi se pare că ai vrut să mă contrazici, dar văd că mă aprobi.

— Nu pe de-a-ntregul, fiindcă tu te refereai direct la câmpul de forță, într-un sens aproape naturalist, aproape fizic, iar eu apelez la câmpul de forță ca la o figură de stil și nu am în vedere forțele naturale, generatoare de forme ale realității, deși sunt foarte ancorate în natura propriei lor realități, ci forțele divine...

— Oare n-ar putea fi considerată divină orice forță, ca fiind pusă la cale de Dumnezeu?

— Unele dintre ele, da, într-un anumit sens; în altele recunoaștem însă forțele divine propriu-zise, nemijlocit divine. Nu este cazul să ne referim aici la deosebirea esențială dintre ele, fiindcă ea va apărea curând, când se va pune problema cultului: fără a se lua în considerație această deosebire, problema însăși nu poate fi pusă. După cum există o revelație a naturii sau o revelație a lui Dumnezeu în natură, tot astfel și puterea lui Dumnezeu — deși orice putere este de la Dumnezeu — se poate, într-un anumit sens, manifesta așa. Aș vrea să obiectez la ceea ce spuneai că prezența acestor ultime linii despărțitoare de aur pe icoană nu exprimă o structură metafizică a ordinii naturale, cu

toate că această structură este divină, ci se referă la **manifestarea directă** a energiei divine. Ține seama că pe icoană aurul nu este pus la întâmplare, ci numai pe ceea ce este legat în mod direct de forța divină, nu de o realitate metafizică, nici chiar de una sacră-metafizică, ci de manifestarea directă a harului divin. Dacă nu ținem seama de rarele derogări întâmplătoare și arbitrare de la Predania bisericească, vom vedea că **asista** se aplică, în principal, pe odăjdiile Mântuitorului — prunc sau matur — apoi pe marginea **Evangheliei**, fie că se află în mâna Mântuitorului sau a Sfinților, pe tronul Mântuitorului, pe jilțurile îngerilor, pe imaginea Sfintei Treimi, pe **piedestalul** Mântuitorului și al îngerilor, tot în imaginea Sfintei Treimi, și, mai rar, în alte locuri cum ar fi pe icoanele vechi, adică cele mai înduhovnicite, de pe prestolul unei biserici. În orice caz, e evident că aurul se raportează la aurul duhovnicesc, la lumea supracerească a lui Dumnezeu.

Pe icoanele târzii, de astă dată sub formă de pudră, folosit deci ca o culoare, aurul este presărat pe relieful veșmintelor sfinților și pe alte obiecte; dar și aici el semnifică strălucirea harului devin, deși, din punct de vedere dogmatic și potrivit tradiției iconografice, nu s-ar prea cuveni să transferi unul din atributele specifice lui Dumnezeu pe seama Sfinților, chiar și într-o formă atenuată. În orice caz, **asista** comportă o întrebuințare foarte riguroasă a aurului, ea fiind nu doar expresia unei forțe ontologice, la modul general, ci chiar a **forței lui Dumnezeu**, într-o formă suprasenzorială, care penetrează lumea vizualului. Brocartul, prin semnificația sa spirituală, în special vechiul brocart, țesut din fire de aur, este imaginea materială a pătrunderii luminii lui Dumnezeu în corpul primenit al lumii.

—Totuși, prin întrebările pe care ți le-am pus, ne-am îndepărtat de discuția noastră, și de aceea, făcându-mă vinovat de o anumită confuzie creată, îmi asum dezagreabila sarcină de a face o chemare la ordine. Tot ceea ce s-a spus până acum se referă la una din tehnicile iconografiei: ar trebui înțeles, însă, întregul proces de pictare a icoanei, ca o expresie a culturii eclesiale. După clarificările referitoare la pictura catolică și gravura protestantă, este firesc să anticipăm o anumită structură spirituală în tehnica iconografică legată într-un fel de cultura eclesială. Ar fi însă mult mai convingător să urmărim aceste legături în chiar procesul de pictare a icoanei. Consideri că ar fi posibil?

— Se înțelege că da. Și pentru a demonstra că procedeele iconografice nu sunt întâmplătoare, dă-mi voie să reamintesc că ne întâlnim cu ele de-a lungul întregii istorii bisericești și că arta bisericească a păstrat cu fidelitate tradițiile tehnicii iconografice moștenite din cea mai îndepărtată vechime. În aceste procedee iconografice, mie mi se pare că se vădesc limpede bazele metafizicii și ale gnoseologiei general-umane, în contrast cu modul artificial care și-a găsit expresie în procedeele artei occidentale. Ascultă o mărturie din secolele IV-V, din care rezultă clar identitatea procedeelor de reprezentare plastică de atunci cu cele ale iconografiei tradiționale de mai târziu. Reflectând asupra semnificației arhetipale a trecerii iudeilor prin Marea Roșie, Sfântul Ioan Gură de Aur ajunge să compare noțiunile de **chip — typos** și adevăr **alethein**, adică reflectarea realității, cu reflectarea însăși. „Oare cum vei spune: aceasta (adică trecerea prin Marea Roșie) putea fi protochipul a ceva ce se întâmplă astăzi (adică botezul)? Când vei afla ce este chipul și ce este adevărul, atunci o să-ți explic".

Ce este, deci, **umbra** (proiecție a unei realități) și ce este adevărul? Să vorbim, bunăoară, despre acele portrete pe care le fac pictorii. (Să notăm că, atât la noi, cât și în Grecia, cei mai buni iconografi erau numiți **jivopisty**[22], respectiv **zographos** sau **isographos**). Ai observat, de bună seamă, adesea că, în tablourile în care este reprezentat un împărat, fondul portretului este dat inițial cu o tentă de azur („cyanous") după care artistul, trasând linii albe („grammas") îl înfățișează pe împărat stând pe tron și, lângă el, cai, ostași din gardă și la urmă inamici în lanțuri, făcuți prizonieri; această schiță încă nu te va lămuri pe deplin, nu vei înțelege de ce apare lângă om și calul, nu este clar, nu?

— Da, într-adevăr, pare o descriere foarte fidelă a procedeelor iconografice din secolul al XV-lea și din cele următoare. Dar în ce măsură apar în aceste procedee particularitățile concepției eclesiale despre lume?

— Întâi de toate, în alegerea suprafeței plastice. Suprafața instabilă a pânzei nu concordă cu concepția originară eclesială, care pune semn de egalitate între procesul de zugrăvire a icoanei și fenomenele influențabile ale realității convenționale; efemera hârtie convine și mai puțin; ea creează, parcă în deriziune, impresia că gravura a trebuit să înfrângă obstacole de o duritate extremă. În pictură, suprafața plastică este redusă la o funcție convențională; în gravură, mâna și mintea artistului se încumetă să se ridice până la absolut.

Arta religioasă caută să-și asigure o suprafață cât mai stabilă, nu „oarecum" stabilă, ci în mod real rezistentă și imobilă. Imaginea trebuie să conțină un moment de egală soliditate, în raport cu suprafața plastică, la egalitate cu ea și în privința forței, și pentru ca, în consecință, să poată aparține direct conștiinței religioase, nu unor persoane particulare, unui moment de receptare creatoare individuală, cu caracter trecător.

— După cum înțeleg, tu vezi în arta occidentală o fracționare a iconografiei, în care unele aspecte ale icoanei s-au dezvoltat unilateral, în pictura catolică și, respectiv, în gravura protestantă. În ceea ce privește suprafața plastică, iconografia pare să atingă, și chiar într-o manieră excelentă, scopurile urmărite de gravură.

—Vrei să spui că, prin suprafața plastică, iconografia realizează tocmai ceea ce-și propune gravura și chiar mai mult. Mi se pare că zidul, peretele de piatră, este suprafața dură și imobilă cea mai convenabilă, simbolul solidității primordiale. În această privință, fresca corespunde cel mai bine acestor cerințe; nu însă și icoana, fiindcă, de regulă, ea nu se pictează pe perete.

—Pe o scândură, firește.

— Nu, căci prima grijă a artistului este aceea de a transforma scândura în perete. Adu-ți aminte. Primele preparative înainte de pictarea unei icoane constau în **pregătirea scândurii**, care înseamnă, în ultimă instanță, aplicarea peliculei de **levkas**[23]. Scândura propriu-zisă, aleasă cu mare atenție, bine uscată, trebuie să aibă fața ușor concavă, aducând, într-un fel, cu forma unei luntre sau a unei arce („kovcejeț"), încadrată de o ramă cu **câmpuri**; se fixează pe spate, ca să nu se crape, niște scânduri transversale, se tratează cu praf de alabastru („levkas") în șapte faze consecutive, după cum urmează: mai întâi, se scrijelește suprafața scândurii pe direcție orizontală și verticală, formându-se mici pătrățele, cu ajutorul unui cui sau al unui vârf ascuțit, apoi se aplică o peliculă de clei lichid, bine fiert, apoi, după ce se usucă, se lipește **povoloka**, adică un suport textil dintr-o pânză albă de cânepă, cu o textură rară, după ce, mai întâi, se aplică pe scândură un strat de clei mai gros, iar peste **povoloka** bine întinsă se aplică din nou clei. După o zi și o noapte, scândura **se albește**, i se aplică un **probel**: o emulsie formată din ulei și cretă. Când **probel**-ul s-a uscat, se aplică, timp de trei-patru zile, de șase-șapte ori, un grund preparat din alabastru. Grundul pe bază de alabastru se prepară din

probel peste care se toarnă 2/5 apă fiartă fierbinte și puțin ulei de in fiert și cretă; acest grund se aplică pe planșă cu **gremitka**, adică cu un șpaclu lat, și fiecare strat trebuie să se usuce bine. Mai departe se face șlefuirea (**litsovka**) suprafeței plastice care a fost tratată, așa cum am arătat mai înainte, adică lustruirea cu o piatră ponce umedă, prin mai multe procedee, între care suprafața plastică trebuie să se usuce din nou și, în sfârșit, are loc **lustruirea uscată**, cu o piatră ponce, de data aceasta uscată, și finisarea suportului plastic cu o plantă — coada calului, barba ursului — iar astăzi cu o bucată de glaspapir mărunt. Abia acum suprafața plastică a icoanei este gata. În mod evident, ea nu este altceva decât un perete sau, mai exact, o nișă parietală, fiindcă în planșa icoanei au fost condensate caracteristicile perfecte ale unui perete: această suprafață, prin albul său, prin finețea structurii, prin omogenitate etc. reprezintă esența peretelui și de aceea poate fi considerată aptă să se ofere celui mai desăvârșit gen de pictură, recunoscut a fi și cel mai nobil — fresca. Iconografia a luat ființă, din punct de vedere istoric, din tehnica frescei: prin natura sa, ea este însăși viața acesteia, eliberată de dependența exterioară a picturii murale, de constrângeri arhitecturale sau de altă natură.

— În acest sens, tu consideri că eboșele frescelor făcute cu vârf ascuțit, propriu-zis printr-o scrijelire, pot fi considerate ca momentul „gravură" în arta religioasă. Desigur, această scrijelire a contururilor în pictura parietală este gravura, dar ce i-ar corespunde în densitatea metafizică a frescei în general?

— Da, iconografia începe, într-adevăr, prin acest gen de gravură. Mai întâi, artistul **desenează** în cărbune sau în creion **calcul** (pauza) imaginii; altfel spus, contururile prescrise de tradiția bisericii; apoi contururile întregului desen se gravează cu un ac fixat la extremitatea unui bețișor; însuși cuvântul **graphé** înseamnă tai, scrijelez, incizez, iar **graphé** este acul gravorului. **Graphia** este o unealtă foarte veche, a cărei origine se pierde în negura veacurilor, și care, probabil, într-o formă sau alta, este cea mai veche unealtă de artă plastică. Acest **marcaj** al desenului este partea cea mai importantă în lucrul artistului, în special în privința pliurilor, pentru că el constă în transmiterea către un mare număr de rugători a mărturiei pe care o depune Biserica asupra unei alte lumi și cea mai măruntă modificare de linie sau de detaliu ar însemna să i se dea schemei abstracte un alt stil și altă structură spirituală. Autorul acestei prime eboșe se simte răspunzător de întreaga tradiție iconogra-

fică, adică pentru veridicitatea mărturiei ontologice, chiar și în forma ei generală. Desenul este schițat, dar deocamdată nu este decât o pură abstracțiune, aproape invizibilă — o lucrare de ordinul sensibilității. Ulterior, această schemă va trebui să capete concretețe, să devină vizibilă, urmând să treacă din mâinile celui care a schițat-o, în cele ale altor meșteri...

—Acești alți meșteri apar probabil când se merge pe o filieră meșteșugărească și pe o producție de masă. Dacă este așa, această diversitate nu are nimic de-a face cu natura însăși a icoanei ca operă de artă.

—Atingi o problemă prin excelență esențială și este cazul să dau un răspuns îndoielilor tale. Înainte de toate, icoana nu este o operă de artă, opera unui artist independent, ci este o operă-mărturie care trebuie să aibă și calități artistice, alături, însă, de multe altele. Ceea ce ai numit peiorativ producție de masă, se referă, de asemenea, la esența icoanei, căci această mărturie trebuie să pătrundă în fiecare casă, în fiecare familie, să devină, cu adevărat, populară, să ducă vestea despre Împărăția Cerurilor în miezul însuși al vieții de fiecare zi. Posibilitatea efectuării unei execuții rapide ține, de asemenea, în mod esențial, de tehnica iconografică, în timp ce icoanele de o finețe specială a execuției, cum ar fi cele de tip Stroganov, sunt, în mod evident, caracteristice veacului ce a transformat lucrurile sfinte în obiecte de lux, de vanitate și de preocupări de colecționar.

Și acum despre specializările meșterilor de icoane. Nici acestea nu sunt condiționate exclusiv de factori exteriori. Icoana, chiar și atunci când este o icoană **princeps**, a primei reprezentări, nu este concepută niciodată ca și cum ar fi creația unui anumit artist; ea aparține în mod esențial cauzei sobornicești a Bisericii, și chiar dacă, dintr-un motiv sau altul, a fost lucrată de la început până la sfârșit de un singur meșter, în realizarea ei există o anumită co-părtășie ideală, implicită cu alți meșteri, așa cum Liturghia se oficiază în sobor. Dacă, din anumite motive, nu liturghisește decât un singur preot, totuși, întotdeauna, participarea Episcopului, a altor preoți, a diaconilor și a altor slujitori s-ar subînțelege, la modul ideal. Un pictor obișnuit se află uneori în situația de a încredința o parte a lucrării sale altora, dar se subînțelege că lucrează individual. Iconograful, dimpotrivă, este uneori constrâns să lucreze de unul singur, dar lucrarea sa este considerată implicit și neapărat sobornicească. Fiindcă absența colaboratorilor devine necesară pentru a asigura omo-

genitatea manierei individuale: în icoană însă, principalul constă în păstrarea nealterată a adevărului transmis sobornicește; dacă elementele de ordin subiectiv, strecurate în tratarea subiectului, vor fi atenuate prin consultare reciprocă, dacă meșterii se vor corija unul pe altul în cazul apariției unor derogări nearbitrare de la obiectivitate, acest lucru devine necesar.

Încredințându-i-se schița desenului unui meșter, iar colorarea altora, se oferă acestora din urmă posibilitatea de a cultiva în ei o anumită receptivitate, fără să se impieteze însă asupra acelei laturi a icoanei care cere în mod imperios fidelitate față de tradiție. Mai departe însă și partea coloristică se împarte între meșteri care lucrează fețele (**liciniki**) și cei cărora le revine execuția restului (**doliciniki**). Această diviziune a muncii are o semnificație foarte profundă după principiul interior și exterior al eului și non-eului, al feței omului ca expresie a vieții interioare și a tot ce nu reprezintă fața, adică a ceea ce nu servește drept cunoaștere a vreunei manifestări a întregii vieți omenești, a lumii întregi create pentru om. În limbajul iconografic, fața se cheamă **chip**, iar tot restul, adică trupul, veșmintele, edificiile sau elementele de arhitectură, copacii, stâncile etc. se numesc „pre-chipuri“ (**dolicinoe**); un amănunt interesant: noțiunea de **chip** include și organele secundare ale expresiei umane, „micile fețe“ ale ființei noastre: mâinile și picioarele. În această diviziune a întregului conținut al icoanei în părțile care redau chipul și cele care țin de „pre-chip“, nu putem să nu vedem reflectarea vechii concepții a grecilor antici și a Sfinților Părinți despre existență, ca fiind alcătuită din om și din natură: aceste componente nu se confundă una cu alta, dar nici nu pot fi despărțite; este expresia existenței primordiale, armonia paradisiacă dintre ființa lăuntrică și ceea ce există în afara ei. Dimpotrivă, dezagregarea făpturii în urma păcatului originar, raportul dihotomic dintre om și natură, a putut căpăta o desăvârșită expresie în arta nouă prin divizarea picturii în peisaj și portret: în cel dintâi, omul este copleșit de peisaj, apoi devine un accesoriu al acestuia, ca până la urmă să fie eliminat de tot. În portret, tot ceea ce înconjoară omul încetează să mai aibă o viață proprie, pentru a deveni simplu decor, iar apoi dispare din portret și corpul, lăsându-se doar fața desprinsă de tot restul lumii, a cărei funcție este redusă la expresivitate. Icoana, din contra, păstrează un echilibru între ambele principii, atribuind însă primul loc feței — împărăteasă și logodnică a naturii — iar cel de-al doilea, întregii naturi ca împărăteasă și logodnică.

În mod firesc, nu trebuie să vedem în această diviziune a muncii iconografilor doar un soi de organizare exterioară lucrului şi să uităm că printr-o asemenea diviziune se creează posibilitatea unei exprimări polifonice, în coralitate. Despre alte lucrări, diferenţiate ca specialitate, cum ar fi partea celui ce aplică alabastrul sau **vernisul**, a zugravilor de **chipuri** şi de **pre-chipuri**, a aurarilor, nu voi mai vorbi, cu toate că nici aceste specialităţi nu sunt lipsite de o semnificaţie intrinsecă.

— S-ar părea că, atât din punct de vedere filosofic, cât şi tehnic, diviziunea esenţială este, în execuţia icoanei, cea dintre meşterul **desenator** şi meşterul **colorist**. Cui îi revine fondul icoanei ?

— Adică **lumina**, ca să vorbim în termenii iconografiei. Mi-a reţinut în mod deosebit atenţia excelenta sintagmă pe care ai folosit-o: **icoana se pictează pe un fond de lumină** şi prin aceasta, aşa cum voi încerca să explic, este exprimată întreaga ontologie a icoanelor. Lumina, în măsura în care corespunde mai bine tradiţiei iconice **se aureşte**, prin aceasta urmărindu-se să nu apară nimic altceva decât lumină, lumină curată, nu culoare; altfel spus, toate reprezentările iconice apar în marea de aur a harului, scăldate de şuvoaiele luminii divine. În sânul ei „trăim, şi ne mişcăm, şi suntem" (Fapte 17, 28). Ea este spaţiul adevăratei realităţi. Aşa se explică **de ce** prezenţa aurului în icoană are un caracter normativ; orice altă culoare ar apropia icoana de pământ şi ar face să slăbească viziunea din ea. Dacă harul creator este condiţia şi cauza oricărei făpturi, înţelegem de ce, atunci când este fixată schema icoanei, într-o măsură mai abstractă sau mai riguroasă, procesul reprezentării iconice începe cu aurirea luminii. Aur de har creator, icoana începe cu aurul harului sfinţilor şi se termină tot cu acesta, prin tuşele de aur finale. Zugrăvirea unei icoane, a acestei ontologii prezentate inductiv, repetă principalele faze ale creaţiei divine, de la neantul absolut, la Noul Ierusalim al făpturii sfinte.

— Şi mie mi-au trecut prin minte asemenea consideraţii, dar şi invers... Imaginează-ţi... Mi se pare că ontologia religiei creştine şi cea platoniciană se află într-o atât de mare apropiere de procesul iconografic şi, parţial, de vechea pictură, încât această apropiere se cere, într-un fel, numaidecât explicată. Şi fiindcă ştiam că platonismul se orientează, în general, către cult, că terminologia lui este, cel mai adesea, una mistică, că imaginile lui au un caracter iniţiatic şi că Academia este legată într-un fel de misterele eleusine, am crezut că

văd în principalele construcţii ontologice ale idealismului antic transpunerea în cer a creaţiei unor artişti tereştri... Ce-aş vrea să spun: oare nu este însăşi ontologia doar formularea teoretică a iconografiei ?

— Dacă ar fi să ne referim la profundele afinităţi interioare ale uneia sau ale celeilalte, atunci aşa este. Dar ştii că eu sunt, în principiu, împotriva ideii derivării unei activităţi dintr-o altă activitate; nici n-ar fi necesar ca ele să se considere diferite, dacă n-ar fi ceea ce sunt, adică nu derivând una din alta, ci mai degrabă crescute dintr-o rădăcină comună. Mie mi se pare că, atât în formulările teoretice referitoare la icoană, cât şi în pictură, în general, se dezvăluie una şi aceeaşi realitate spirituală: a contempla prin imagini plastice. Dar, în orice caz, există un asemenea paralelism. Când, pe suportul unei viitoare icoane, apare primul element concret, primul şi prin importanţă, primul şi în ordine cronologică, acesta este reprezentat de lumina de aur. Atunci şi formele albe ale reprezentării iconice capătă primele elemente concrete; până atunci aveau doar nişte abstracte virtualităţi ale existenţei, nu potenţialităţi în sensul aristotelic, ci doar scheme logice, non-existente în sensul cel mai exact (**to ouk einai**). Raţionalismul apusean visează să scoată ceva din neant: ceva şi totul! Ontologia Răsăritului are o cu totul altă concepţie: **ex nihilo nihil**. Din neant nu poate crea ceva decât Cel ce este lumina de aur a existenţei, deasupra oricărei alte realităţi, care înconjoară viitoarele siluete, le descoperă, permite neantului abstract să se prefacă în neant concret, să devină o potenţialitate. Aceste potenţialităţi încetează să mai fie abstracte dar nici nu au o calitate determinată, deşi poartă, fiecare din ele, în mod potenţial, o calitate determinantă specifică. **To ouk ón** a devenit **to mè ón**. Vorbind în termeni tehnici, acum apare momentul umplerii interiorului spaţiilor conturate cu culoare, astfel încât, în locul albului abstract, să apară silueta colorată concretă sau, mai exact, care începe să devină concretă. Totuşi aceasta încă nu este culoarea, în deplinul înţeles al cuvântului. Dar nu mai este nici ceva obscur sau începe să nu mai fie ceva obscur; este primul licăr de lumină în întuneric, prima manifestare de existenţă venită din neant. Este cea dintâi formă de manifestare a calităţii, culoarea abia-abia fulgerată de lumină. Spre deosebire de elementele pre-faciale (dinaintea momentului când începe să fie pictată faţa) acestea sunt întotdeauna în culori sumbre, în vreme ce nuanţa culorii următoare poartă denumirea de **rascrâşka** („culoarea care

deschide"). Zugravul „specialist" în părţile non-faciale **deschide** la culoare veşmintele şi alte zone non-faciale cu pete compacte de culoare; un detaliu foarte caracteristic pentru iconografie: aici nu poate fi aplicată trăsătura de penel, nici glasiul, după cum nu există nici semitonuri sau umbre. Realitatea se descoperă pe măsură ce se descoperă existenţa; ea se alcătuieşte din părţi izolate, nu se formează prin alăturarea bucată cu bucată sau calitate lângă calitate; în aceasta constă profunda deosebire faţă de pictura în ulei, în care imaginea se lucrează pe bucăţi.

Urmează apoi zugrăvirea (**rospis**), adică îngroşarea cutelor îmbrăcăminţii şi a altor detalii, cu aceeaşi culoare cu care s-a făcut şi „deschiderea" în ton cu ea, dar cu o mai mare încărcătură de lumină; atunci contururile interioare, din abstracte cum erau, devin concrete: verbul creator a făcut să se descopere o posibilitate abstractă. Mai departe, se scot în evidenţă elementele non-faciale, adică suprafeţele luminate. Zugravii specializaţi în această operaţie aplică trei straturi de culoare, amestecată cu alb de ceruza, fiecare dintre ele fiind mai deschis decât stratul precedent şi mai subţire. Cel de-a treilea, cel mai diluat şi mai deschis la culoare, este numit uneori **ojivka** („dă viaţă"). Potrivit altei terminologii, primele două straturi se numesc „de finisare" (**rezdelka**), ultimul fiind cel „de deschidere", „limpezire". Finalmente, ultima punere la punct a veşmintelor şi altor detalii non-faciale se face cu aur sau, în icoanele executate la modul cel mai riguros tradiţional, cu **inocopie** pe **asista**, cuvânt care înseamnă o substanţă foarte colorată, obţinută din drojdie de bere, iar în iconografia epocilor mai tardive se face cu o haşură de praf de aur, prin ceea ce se cheamă finisarea din peniţă. Finisarea interioarelor, a munţilor (munţii miniaturali de pe icoană) a pietrelor, a norilor în volute, a copacilor etc., se face în două sau trei straturi cu o culoare mai deschisă şi mai diluată (**ojivka**); se aplică culori lichide, mai diluate decât cele pentru veşminte, spre deosebire de cele ale feţelor, a căror culoare este mai groasă decât cea a veşmintelor. Prin aceasta este stabilit rolul intermediar dintre lumea lăuntrică — cea a chipurilor — şi cea exterioară, a naturii; gradul de realitate a veşmintelor ca legătură şi dat intermediar între cei doi poli ai creaţiei: omul şi natura.

— Descriind cum se pictează o icoană, ai uitat principalul: **chipurile**. Ce le conferă individualitate? Fiindcă, de fapt, pictura cu asta şi începe.

— Da, pictura. Dar iconografia cu asta sfârşeşte. Înainte de a trage nişte concluzii, pentru mai multă rigoare, să reamintim fazele prin care trece pictarea chipurilor. În esenţă, ele urmează aceeaşi ordine ca şi pictarea părţilor non-faciale. Prima fază care corespunde aplicării culorii de deschidere este **sankirizarea** icoanei (aplicarea proplasmei). Acest procedeu determină într-o mare măsură caracteristicile de bază ale stilului icoanei. Se numeşte **sankir** fondul cromatic care va servi drept bază pentru trasarea liniilor figurii. Nu este o culoare cu o tonalitate determinată. Ea reprezintă potenţialitatea viitoarei culori a feţei şi, fiindcă nuanţele acesteia pot fi infinite şi pot fi interpretate în diferite moduri, este limpede că proplasma diferitelor stiluri iconografice a fost de cele mai diverse nuanţe şi de felurite compoziţii. Proplasma bizantină era gri-bleu, cu nuanţe de indigo; cea italo-cretană era brună; în iconografia rusă, în secolele XIV-XV, era verde, apoi a început să se întunece, să bată spre brun, pentru ca, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, să devină de culoare tabac etc. Şi compoziţia ei a suferit modificări: astfel, proplasma celei de-a doua şcoli de pictură de la Stroganov era preparată din pământ de Siena cu ceruza şi, parţial, cu ocru; după metoda lui Panselinos, se prepara în felul următor: o drahmă (3,24 gr) de ceruza, o cantitate egală de ocru, aceeaşi cantitate de verde utilizat la fresce, un sfert de drahmă (0,81 gr) de negru. Astăzi **sankirul** (proplasma) se obţine pe bază de pământ de Siena ars cu ocru deschis şi o mică cantitate de negru de fum olandez. O faţă **sankirizată** exprimă neantul concret al acesteia. Atunci când se usucă **sankirul**, contururile feţei-interioare şi exterioare sunt umplute cu culoare, adică trec din starea abstractă la primul stadiu de concreteţe, astfel încât faţa să capete o primă notă individuală. Aceste linii de culoare poartă denumirea de **opis** (linii de contur). Faţa poate căpăta diferite culori, în funcţie de stilul icoanei. Cu cât liniile de contur, dar şi detaliile non-faciale sunt mai colorate, cu atât mai mult se îndepărtează icoana de grafism, adică de raţionalism. În secolul al XIV-lea, **opisul** nu se executa decât parţial şi în roşu deschis pentru a sublinia, prin complementaritate, culoarea verde a **sankirului**. Apoi **opisul** devine mai întunecat, mai coerent, mai brun, rămânând încă uşor catifelat, caracteristic mai degrabă picturii. Raţionalismului secolului al XVI-lea îi corespunde un **opis** aspru, trasat parcă din peniţă, caracteristic gravurii, lucrat cu negru. În secolul al XVII-lea, în paralel cu **opisul**, nu atât de vizibilă însă, apare

otborka[24] (în Grecia apăruse mai demult) adică o serie de linii de contur trase cu ceruză, asemănătoare umbrelor din gravuri. Ar mai fi trebuit spus că ochii, sprâncenele, părul, barba și mustățile sunt date cu **reft** culoare cu o compoziție asemănătoare celei a **sankirului**, numai că ceva mai întunecată; mai departe urmează redarea fețelor, operație care corespunde în pictura non-facială fazei aplicării tușelor în alb. Peste părțile luminoase ale feței: fruntea, obrajii, nasul, se dă cu o vopsea fluidă de culoarea pielii, în compoziția căreia intră ocrul; de aici, toată această fază se numește **ocraj** (culoare locală). Culoarea locală se schimbă foarte mult în funcție de epoca și de stilul icoanei: roz bătând spre roșu în secolul al XIV-lea, se va apropia de brun-oranj în secolul al XV-lea; de galben-brun în al XVI-lea; în secolul al XVII-lea din nou se va întoarce la un roz arhaizant, iar în secolul al XVIII-lea devine alb, probabil pentru a imita pudra. De aceea, astăzi termenul de culoare locală („ocraj“), în accepția lui cea mai corectă, n-ar trebui să se refere la o culoare anumită, dar el nu a intrat în dicționarul termenilor iconografici; a intrat cel de carnație, traducere a unor termeni francezi și englezi („carnation“). Prima soluție de ocru pătrunde pelicula aflată între ea și proplasmă. Această peliculă atenuează asprimea tranziției culorilor; din amestecul dintre ocru, sau cu minium, sau cu cinabru, rezultă culoarea rumenă a obrajilor. Apoi se aplică a doua oară ocru în mod uniform. Este de o nuanță mai deschisă decât prima dată când se acoperea primul strat, un roșu mai deschis, și face parte din operația numită **podbivka**. Apoi, în părțile cele mai deschise, se aplică al treilea strat numit, uneori, cum am mai spus, **ojivka** („dă viață“). În sfârșit, se întăresc trăsăturile feței, se pictează părul, iar în locurile cele mai expuse, atât în privința luminii, cât și structural, se aplică delicat culoarea, prin trăsături ușoare, numite, cele dintâi **dvijki**, iar următoarele **otmentini**; ambele poartă denumirea generică **naseciki**.

În icoanele mai noi atenuarea tranziției culorilor se obține prin hașuri fine cu **ceruză**, operație denumită **otborka**. Dar, din cauza naturii sale, acest procedeu va fi eliminat de spiritul tehnicii iconografice, iar recurgerea la el vădește nepriceperea meșterului de a aplica o finisare corectă.

— S-ar părea că zugrăvirea icoanei se termină o dată cu aceasta.

— Da, numai dacă nu ținem seama de ceea ce, într-o icoană, este sufletul ei: inscripționarea. Tocmai aceasta, nu execuția ei în genere, fiindcă acum

icoana este dată cu **vernis**, adică i se aplică o peliculă de ulei vegetal fiert și, atât procesul acestei fierberi, cât și modul de vernisare sunt operații de mare răspundere și care comportă numeroase secrete profesionale ale iconografilor. Indiferent cum este pregătit **vernisul**, cu timpul pelicula respectivă capătă un cu totul alt aspect. Între altele, trebuie să spunem că marea greșeală a restauratorilor de astăzi este de a considera operația de vernisare doar un procedeu tehnic de conservare a culorilor și nu un factor artistic, care aduce culorile la o anumită omogenitate a tonului general și care îi conferă acestuia adâncime. Sunt convins că, pentru a face distincția dintre stiluri, trebuie să se ia în considerație procedeele de vernisare utilizate. În particular, mi-a fost dat să văd, nu o dată, cum, după ce a fost înlăturat vechiul **vernis**, înalta valoare artistică a unei icoane, cu aurul căldurii sale, a dispărut odată cu aplicarea unui nou **vernis**, incolor, icoana semănând acum cu un suport plastic grunduit pentru o nouă lucrare.

— Probabil că și partea metalică a icoanei, adică îmbrăcămintea de argint sau de aur (**oklad**), mă refer la acea îmbrăcăminte care lasă neacoperite doar fața și mâinile și care se compune din acoperământul propriu-zis (**riza**), coronițele (**venciki**), nimburile (**țața**), perlele decorative (**ojerelisce**), valurile (**ubrus**) trebuie considerate ca făcând parte din ansamblul artistic al icoanei ?

— În unele cazuri, dacă ne referim, în special, la îmbrăcămintea metalică a icoanelor din zilele noastre, artistul a ținut seama de ea, atunci când nu s-au atașat icoanei accesorii numai pentru a o face mai lucioasă; pietrele scumpe fac parte, deseori, din acest ansamblu. Dar, în multe cazuri, îmbrăcămintea și celelalte n-au fost decât podoabe exterioare pentru o icoană considerată drept simplu obiect. Aurul și pietrele scumpe sunt mijloace mult prea frapante ale simbolisticii artistice, pentru ca utilizarea lor să fie la îndemâna meșterilor mai modești.

— Știi ceva ? Am dat gata amândoi icoana până la ultimul amănunt, am vorbit, pare-se, de toate fazele ei, dar...

— Ți se pare că am uitat ceva ?

— Judecă singur: unul dintre cele mai importante obiecte de studiu în pictură sunt **umbrele**; teoreticieni ai picturii înclină să dea o mai mare importanță tocmai artei și procedeelor de a aplica umbra. Pentru pictori, un mod sau altul de a realiza umbra devine un element determinant al stilului

ce iconografia aşează la bază a doua concepţie. De aici, deosebirea dintre procedeele lor.

— Aceasta decurge din tot ce am discutat mai înainte, dar ar fi de dorit să tragem o concluzie: cum trebuie considerată lumina în operele occidentale, fiindcă este prezentă şi în ele, ba chiar apare într-o formă şocantă şi în pete compacte.

— Da, este o problemă esenţială. Dar, pentru a răspunde la ea în modul cel mai onest, trebuie să nu uităm că arta apuseană n-a fost până la capăt consecventă în nici una din caracteristicile ei, nici măcar în manifestările ei extreme, inclusiv în ceea ce o separa de iconografie. Iconografia este un gen de artă cu o expresie pură, ale cărei componente îşi răspund una alteia: şi materialele suportului plastic, şi desenul, şi obiectul, şi destinaţia întregului, şi condiţiile de contemplare; această concurenţă dintre diferitele laturi ale icoanei corespunde caracterului organic, unitar, al culturii religioase. Dimpotrivă, cultura renascentistă, în esenţa ei cea mai profundă, este eclectică şi contradictorie. Ea este analitic fracţionată, compusă din elemente divergente, tinzând fiecare spre o existenţă autonomă. Nu altfel stau lucrurile în artă; ea se adapă — în negarea integrităţii teoretice a vieţii — din sevele începuturilor sale medievale şi, dacă ar încerca să smulgă din sine aceste tradiţii din care se nutreşte, s-ar condamna pur şi simplu la autodistrugere.

Să luăm, de pildă, lucrul cel mai simplu: ce-ar mai rămâne din arta Renaşterii, dacă s-ar elimina din ea subiectele religioase, şi ce-ar mai fi făcut-o să evolueze, dacă n-ar fi existat impulsurile venite din partea Bisericii? Nu este aici locul să intrăm în aceste probleme. Aş vrea să spun doar că nu întotdeauna şi nu în totalitate această artă îşi respectă propria sa concepţie, potrivit căreia lumina apare ca o energie fizică exterioară, în opoziţie cu concepţia religioasă asupra luminii ca forţă originară şi cauză mistică a tot ce există.

—Vrei să spui că în pictura occidentală obiectul există în sine, ca şi lumina, şi că deci raportul dintre ele este întâmplător; obiectul doar primeşte lumina şi de aceea părţile luminate, îndeosebi petele de lumină, pot să nimerească oriunde. Ele sunt întâmplătoare, astfel încât lumina determină un alt obiect, obiectul dintre obiecte, sursa de lumină.

Prin unitatea perspectivei, artistul vrea să exprime caracterul singular al privitorului ca obiect şi, prin unitatea clar-obscurului, obiectualitatea sursei de lumină. Înţeleg prea bine scopul pozitivist-nivelator al acestei picturi: pen-

tru ea nu fiinţează o ierarhie a existenţei; lumina care înseninează, ca şi duhul
în stare de contemplaţie, identificate ca nişte obiecte exterioare, sunt plasate
în acelaşi plan al convenţionalului. Cum s-ar putea formula, în concluzie, un
scop contrar?
— Înainte de toate, pictura occidentală se îndepărtează de scopul său, fiin-
du-şi singură conducător mai bun decât putea să-i fie spiritul său. Deşi pro-
clamă perspectiva, în cele mai remarcabile opere renunţă în mod deliberat la
normele perspectivei. Aşa stau lucrurile şi cu unicitatea eclerajului. Dacă ai
considera până la capăt că lumina are un caracter întâmplător, vreau să spun
dacă lumina ar fi privită ca făcând abstracţie de orice ontologie, atunci forma
situată în lumină, deci numai luminată, nu produsă de lumină, ar deveni ceva
pe care oricum nu am înţelege-o; artistul proclamă caracterul incidental al ra-
portului dintre formă şi lumină, dar, de fapt, nu se foloseşte de lumină la
întâmplare, o potriveşte în mod conştient, fiindcă simte că numai un raport
corect dintre lumină şi formă poate asigura o modelare adecvată a acesteia din
urmă. Un anumit ecleraj al formei poate avantaja, un altul, denatura, ceea ce
înseamnă că pictorul îşi dă seama, printr-un simţ misterios, că forma, ca ma-
nifestare vizuală, îi este dată de lumină, acest lucru putându-se întâmpla mai
bine sau mai rău. Şi ce ar putea însemna „mai bine“, dacă nu „ontologic“, în-
tr-o recunoaştere semiconştientă? Şi de ce oare un artist profund nesocoteşte,
în mod conştient, unitatea clar-obscurului, ori de câte ori simte nevoia să o
facă, pentru a obţine un modelaj al formelor cât mai aproape de perfecţiune?
— Ar reieşi că lumina este aceea care modelează formele.
— Modelajul derivă din lumină. Mulţi au intuit, într-o măsură mai mare
sau mai mică, această metafizică a Bisericii. Unii, care erau artişti declaraţi şi
care nu se prea sinchiseau de ştiinţa renascentistă, tratau acest modelaj din lumi-
nă cu maximă seriozitate şi atunci nu se mai punea problema unităţii clar-ob-
scurului. Ce este oare Rembrandt dacă nu un altorelief din materie luminoasă?
În acest caz, ar fi o inepţie să punem problema unităţii perspectivei şi a
clar-obscurului. Căci spaţiul este închis şi nu există nici o sursă de lumină; toate
obiectele sunt ca nişte vârtejuri ale unei substanţe luminoase şi fosforescente.
— Dar oare icoana tinde şi ea către o asemenea fosforescenţă de putregai?
— Bineînţeles că nu, fiindcă în Rembrandt se vădeşte într-un mod deosebit
de nociv tendinţa renascentistă de autodivinizare a lumii, iar el are tot atâtea
afinităţi cu un olandez lucid, câte are Böhme cu Kirchhoff sau Hertz. Icono-

grafia înfățișează lucrurile ca fiind create de lumină și nu luminate de o sursă
de lumină. La Rembrandt, dimpotrivă, lumina nu constituie câtuși de puțin
cauza obiectivă a lucrurilor, și nici lucrurile nu sunt create de lumină, ci sunt
luminoase prin ele însele, de la începuturi; sunt lumina primordială a tenebre-
lor, acel „Abgrund“ al lui Böhme, ceea ce înseamnă panteism, cel de-al doilea
pol al ateismului renascentist.

— Ceea ce mi se pare demn de remarcat este faptul că, în opoziție cu ecle-
rajul italienesc, raționalist — excepție făcând magia lui Leonardo da Vinci —
Nordul înclină, în general, spre fosforescența panteistă. Îndeosebi caracteristic
este faptul că această autodivinizare a lumii se îmbină aici cu negarea ascetis-
mului și că, în această viziune, luminozitatea (iluminarea) nu implică în mod
necesar sfințenia, așa cum în mistica germană altitudinea și valoarea percepției
nu se află în legătură cu altitudinea spirituală, care înseamnă o purificare și o
„subțiere“ a „cărnii“. Rubens este un exemplu elocvent al acestei autolumino-
zități (iluminare) a cărnii greoaie și masive. Sunt convins că nu vei încerca să
contești această luminozitate (iluminare) la Rubens; mi se pare însă că ți-au
scăpat afinitățile profunde dintre Rubens, Rembrandt și, în genere, starea de
spirit a școlii olandeze; enigmaticul Rembrandt are numeroși înaintași printre
pictorii olandezi de naturi moarte.

— Mi s-a părut ciudat să te aud spunând **lucidul** olandez; acești minunați
struguri, aceste piersici și mere, aceste legume și acești pești, dacă îi calificăm
drept naturalism, atunci ce mai este metafizica? Bineînțeles că este ideea de
strugure, ideea de măr etc. Toate acestea iradiază la Rembrandt, toate își au în
ele însele propria sursă de lumină.

— Nu neg că în aceste naturi moarte ar exista o anumită iradiere luminoasă
dar, în opoziție cu Rembrandt, aceste legume și fructe mi se par a fi, parțial,
într-un raport just cu lumea; există în ele ceva înrudit cu iconografia, cu ceea
ce este creat din lumină. Oricum, aici unitatea clar-obscurului, precum și ra-
portul exterior al luminii cu forma lipsesc. Cred că îți amintești că, punân-
du-ne problema picturii occidentale, i-am contrapus iconografia cu tendințele
ei. Iconografia nu consideră lumina un dat exterior în raport cu lucrurile, dar
nici o calitate inerentă, intrinsecă lucrurilor; pentru iconografie, lumina se află
la temelia lucrurilor și le creează; ea este cauza lor obiectivă și tocmai de aceea
nu poate fi considerată doar un dat exterior. Ea este principiul transcendent și
creator al lucrurilor; ea se manifestă prin ele, dar nu se epuizează o dată cu ele.

— Într-adevăr, tehnica și procedeele iconografiei sunt de așa natură, încât
ceea ce se redă prin ele nu poate fi înțeles altfel decât ca niște creații ale lumi-
nii, așa că, la rădăcina realității spirituale a reprezentărilor iconice, nu putem
să nu vedem o imagine purtătoare de lumină, supramundană, un **chip** lu-
minos, o idee. Dar oare aceasta este doar o impresie dictată de necesitate, un
gen de iluzie metafizică, suprapusă pe tehnica iconografică, o consecință
neprevăzută de iconograf sau, dimpotrivă, o metafizică reală, exprimată în
mod conștient, prin intermediul icoanei?

— Crezi că dilema ta este corect formulată? Te întrebi dacă metafizica icoa-
nei nu este ceva iluzoriu, încât să nu merite să fie discutată, neavând o valoare
rațională, sau dacă nu este o teorie abstractă, introdusă deliberat în iconogra-
fie, încât ar putea trece drept o alegorie. Mă așezi la o răscruce de drumuri și,
indiferent pe care din ele o voi lua, cel de la dreapta sau cel de la stânga, crezi
că voi ajunge în același punct.

— În care punct?

— La a nega că icoana descoperă concret priveliștea altei lumi. Dacă voi
spune că metafizica icoanei este o iluzie, voi goli icoana de sufletul ei, o voi
reduce la o reflecție pur senzorială; dacă voi vorbi de intenționalitatea delibe-
rată a tehnicii sale, efectul va fi același. Oricum m-aș pronunța, fie într-un fel,
fie în altul, icoana ar rămâne mută, senzorială, exterioară, iar conținutul ei
spiritual ar fi abstract, frustrat de capacitatea de a lucra asupra privitorului; în
primul caz, abstracțiunea ar veni dinspre icoană, în cel de al doilea, ea ar
anticipa-o. Sensul icoanei rezidă însă tocmai în rațiunea sa evidentă sau altfel
spus, în evidența sa rațională, adică în capacitatea de a întrupa. Nu-mi dau
seama dacă înțelegi sau nu că, prin întrebarea ta, mă împingi să mă dezic, dar
un lucru este clar pentru mine: dacă se pune problema să neg icoana, aș pre-
fera, mai degrabă, să neg întrebarea ta.

— Nici nu mi-a trecut prin minte că ai putea atribui o asemenea catastrofală
importanță întrebării mele; de asemenea, nu înțeleg unde este, de fapt, sursa
acestei primejdii?

— Dar conceptul pe care l-ai introdus tacit despre metafizica abstractă, de-
spre metafizică ca gândire abstractă? Totul constă în faptul că gândirea religi-
oasă respinge în mod radical ideea de construcție abstractă, ca atare. Biserica
sau, mai precis, rațiunea Bisericii, nu recunoaște semnificația unei idei spiri-
tuale care nu se bazează pe nici o experiență concretă și proclamă caracterul

metafizic al vieții și vitalitatea metafizicii; atunci când se ajunge totuși la determinarea, într-un mod mai special, a conținutului metafizic al unuia sau altuia dintre fenomenele vizibile, aceasta trebuie interpretată ca un paralelism și ca un raport între două aspecte ale aceleiași experiențe concrete. Vorbeai de metafizică în iconografie; în experiența concretă, reazemul uneia sau al celeilalte, nu este nici în ideea abstractă despre natura lucrurilor, și nici în particularitățile senzoriale ale culorilor și liniilor, ci în experiența duhovnicească.

—Te referi la viziuni ale sacrului ?

— Da, la viziuni. De altfel, pentru a evita o interpretare ambiguă, care ar putea implica o apropiere între viziune și **vedere**, vom spune **arătare**, arătarea sacrului. Și metafizica, și iconografia se sprijină pe un fapt rațional sau pe o rațiune faptică: într-o arătare de Sus, totul are sens, nimic nu este dat în zadar, după cum nu există nici o pedagogie abstractă; totul este sens întrupat și realitate plină de sens. Bazându-se pe o asemenea **arătare**, metafizicianul creștin nu va pierde niciodată relația cu concretul, cu arătarea și, prin urmare, va avea întotdeauna icoana sub privire, iar iconograful, bazându-se pe aceeași **arătare**, nu se va preta la o execuție pur tehnică, lipsită de semnificație metafizică. Filosoful creștin va utiliza terminologia și imaginile iconografiei nu pentru a o contrapune pe aceasta în mod evident ontologiei creștine, așa cum iconograful, la rându-i, va exprima aceeași ontologie fără a-i enunța conceptele, ci doar filosofând cu penelul. Nu întâmplător vechile mărturii documentare îi numesc pe marii meșteri ai iconografiei **filosofi**, deși n-au scris nici un text teoretic. Dar, iluminați de viziuni cerești, acești iconari au mărturisit cu degetele mâinilor asupra Întrupării Cuvântului și într-adevăr au filosofat, cu culorile. Numai așa, în acest sens, poate fi acceptată afirmația Sfinților Părinți, repetată de nenumărate ori și tot de atâtea ori mărturisită în adevărul ei, privind punerea pe același plan a icoanei cu cateheza: „Icoana este pentru văz ceea ce este cuvântul pentru auz". Aceasta nu fiindcă icoana ne-ar transmite în mod convențional conținutul omiliei, ci pentru că și omilia, și icoana, prin obiectul lor nemijlocit, de care sunt nedespărțite și în expresia căruia rezidă întreaga lor esență, pornesc de la una și aceeași realitate spirituală. Potrivit concepției întregii Antichități, filosofia reprezintă o mărturie asupra lumii spirituale. Iată de ce, atât adevărații teologi, cât și adevărații iconografi, au fost numiți, deopotrivă, **filosofi**.

—Prin aceasta afirmi că iconografia este metafizică și că, într-un anume fel, metafizica creștină ar fi iconografia Cuvântului...

— Da, și într-o asemenea perspectivă poate fi privit paralelismul continuu dintre cele două activități, deși el nu se recunoaște în mod conștient sau, mai bine zis, explicit. De pildă, în stil: există un paralelism evident între baroc și limbajul teologiei secolului al XVII-lea și, cu deosebire, al celui de-al XVIII-lea; în tratatele teologice și în predicile acestei perioade, am putut descoperi, cu ochiul liber, liniile curbe, cutele complicate cu tot dinadinsul, precum și ceremonialul dansant specific stilului baroc; asemenea concordanțe pot fi descoperite în toate epocile, astfel încât toate concordanțele interioare dintre teologie și iconografie, atât în conținut, cât și în stil, își așteaptă cercetătorul. Acum însă, aș vrea să remarc un lucru esențial: metafizica luminii, fiindcă aceasta este caracteristica de căpetenie a iconografiei.

— Știu că, din punctul de vedere gnoseologic al Antichității, chiar al Antichității precreștine, percepțiile având cele mai înalte valori cognitive erau cele vizuale și auditive. Heraclit spunea: „ochii și urechile", adică orice percepție senzorială. Îmi este cunoscută și aprecierea deosebită dată **văzului**, cu mult mai mare decât cea dată auzului, cel puțin în filosofia greacă. Se știe că gândirii elenistice i se recunoștea ca element caracteristic faptul că se întemeia tocmai pe văz și de aceea, în platonism, esența spirituală a lucrurilor este definită ca aparență, **eidos**, ceea ce se vede, și nu ca auz, miros etc. În sfârșit, starea de iluminare constituie în filosofia antică supremul mod de a înțelege cauzele metafizice ale existenței. Întreaga ontologie platoniciană era construită, bineînțeles, pe o schemă vizuală. În măsura în care realitatea înconjurătoare, în totalitatea ei, era recunoscută ca un amestec, ca o combinație, ca o fuziune a tenebrelor — neființei — cu aparențele sau ideile — ființa —, cauza metafizică a acesteia din urmă era soarele lumii raționale, ideea de bine sau binele însuși, adică **sursa de lumină**. Oricine îl cunoaște cât de cât pe Platon nu se poate să nu-și fi dat seama că, în filosofia acestuia, **lumina rațională** apare ca o realitate concretă și această concretețe nu este una întâmplătoare, de vreme ce Platon se bazează pe experiența misterelor. De altfel, pe această temă se poate vorbi mult și bine; presupun însă că tu consideri, probabil, doctrina Bisericii ca fiind legată, în general, de tradiția platoniciană, apropiată acestui grup de concepte. Nu ?

— Da, însuși modul de întrebuințare a cuvintelor este, în această privință, foarte semnificativ: în vocabularul bisericesc cuvântul „lumină“ apare în diverse combinații: „începător de lumină“, „arătare a luminii“ etc., etc. Există pe puțin o sută de sintagme, fără a mai socoti nenumăratele cazuri de folosire a cuvântului lumină în expresii derivate. S-a observat de multă vreme că, într-o operă literară, în structura ei interioară, domină o anumită imagine sau un anumit cuvânt; că există opere scrise parcă numai pentru un singur cuvânt sau pentru o singură imagine — sau pentru un grup de cuvinte și imagini, în care suntem îndemnați să vedem embrionul operei însăși.

— Cărțile bisericești, îndeosebi operele liturgice, au un asemenea embrion în cuvântul **lumină**. Cărțile bisericești mărturisesc (atestă) o tonalitate care derivă precumpănitor din lumină; de acest lucru nu trebuie să ne îndoim. Aș vrea însă să desprind această realitate metafizică într-o manieră cât mai riguroasă și mai concisă, așa cum o poate oferi numai o formulă doctrinară, metafizică...

— Mai concis decât a făcut-o Apostolul nu se poate.

— Cum anume ?

— „**Pan far to phaneroumenon phôs estin**“ — „Tot ce se manifestă pe față se descoperă prin lumină“ (Ef. 5, 13). Adică tot ceea ce apare sau, altfel spus, conținutul oricărei experiențe, al oricărei existențe, **este lumina**. Iar ceea ce nu este lumină nu are realitate. Întunericul este steril și de aceea Apostolul numește „faptele cele fără de roadă“ ca fiind „ale întunericului“: „**Tois ergois tois akarpoiston scotous**“ (Ef. 5, 11). Acest întuneric este „cel mai din afară“ adică în afara lui Dumnezeu.

— Dar în Dumnezeu este întreaga existență și plenitudinea realității, iar ceea ce se află în afara lui Dumnezeu este bezna iadului, neantul și neființa. De altfel, etimologic, **ad** sau **aid** (hades, haides) înseamnă ne-văzut, ceea ce, în mod esențial, **nu poate** fi văzut: întunericul. Realitatea înseamnă văzutul, ideea, chipul; irealitatea — nevăzutul, iadul, întunericul.

Tot ceea ce există posedă și energia de a se manifesta, după cum mărturisește de la sine propria sa realitate; ceea ce nu are capacitatea de a se manifesta nu reprezintă o realitate, așa cum au spus și Sfinții Părinți: „numai neființa nu are energie“. Iar potrivit Apostolului, faptele întunericului sunt fără de roadă, prin urmare, întunericul este lipsit de energie. Această beznă înseamnă,

la propriu, neantul, moartea. Lumina care străfulgeră în această beznă îi creează sau îi trezește din moarte pe „fiii luminii“ și aduce roadă. Pentru că roada luminii e în orice bunătate, dreptate și adevăr, care caută ceea ce este bineplăcut Domnului (Ef. 5, 9-10).

Astfel, rodul faptelor luminii este darul deosebirii sau cercetarea („dokimazontes“) voinței lui Dumnezeu, adică normele ontologice ale existenței. Totul devine manifest, iar noi realizăm nonconcordanța dintre lumea aceasta și temelia ei spirituală, ideea ei, chipul ei dumnezeiesc și acest mod de manifestare „se învederează prin lumină“ (Ef. 5, 13).

— Vorbind la modul general, probabil că, într-adevăr, așa cum învață Biserica „tot ce este pe față se descoperă prin lumină“. Dar, cramponându-ne de litera acestor cuvinte din Epistola către Efeseni, am putea oare să le interpretăm în sens ontologic și iconografic? Mie mi se pare că, dacă în ce privește semnificația morală a acestor cuvinte, cu greu ar putea fi acceptată existența a două moduri diferite de interpretare, cu atât mai mult sub raport ontologic ele nu pot fi interpretate nicicum în mod diferit. Fii atent la contextul capitolului 5 al Epistolei respective: Apostolul îi povățuiește pe efeseni să „umble întru iubire“, să se ferească stăruitor de desfrâu și de orice necurăție, de vorbe de rușine, de vorbe nebunești, de glume necuviincioase etc., să nu se îmbete cu vin și să se supună unul altuia, întru frica lui Hristos. Mai departe sunt arătate îndatoririle femeilor, care trebuie să se supună bărbaților lor; în capitolul 6 dă povețe referitoare la relațiile care trebuie să existe între copii și părinți, între slugi și stăpâni. Prin urmare, și vorbele „tot ce este pe față se descoperă prin lumină“, care sunt date de către Apostol ca o explicație de ce fiii luminii au puterea și datoria de a denunța faptele întunericului, au și ele un sens moral, ziditor.

— Observațiile tale sunt juste, dar nu și concluzia. Faci trimitere la text, dar dă-mi voie să fac și eu același lucru și să nu mă refer la capitolul 5 decât în contextul întregii Epistole. Dar, mai întâi, o observație: nu voi căuta să fac o demonstrație, ci voi spune doar ceea ce simt.

Epistola este adresată locuitorilor Efesului, vestiți prin operele lor de artă și prin cultul zeiței Artemis — acest oraș din centrul magiei și al confecționării de idoli; este cunoscut chiar din Faptele Apostolilor cazul unei răscoale a poporului de acolo instigat de Dimitrie Argintarul și, probabil, și de alți meșteri

care începuseră să-şi piardă din câştigurile pe care le obţineau cu produsele lor (idoli), din pricina creştinilor (Fapte 19, 24-38). Mi se pare că în Epistola către Efeseni se simte o replică disimulată dată acestei îndeletniciri fără suflet a păgânităţii din Efes care i se înfăţişa Apostolului sub forma sculpturii, contrapunându-i-se arta sacrală, reprezentată de vechea pictură, identică din punct de vedere tehnic cu ceea ce va deveni iconografia. În Apostolul Pavel, ca iudeu, şi încă unul foarte instruit, idolii nu puteau să nu trezească o repulsie organică, în timp ce pictura, mai cu seamă cea antică, incomparabil mai simbolică şi, prin esenţa sa, departe de orice imitaţie naturalistă, i se părea infinit acceptabilă. Prin tehnica ei, cea a modelajului luminos, aceasta mergea în întâmpinarea învăţăturii biblice despre zidirea lumii şi a ideologiei platoniciene, apropiată de teologia iudaică, iar prin esenţa conţinutului ei, şi din punct de vedere istoric, în concordanţă cu tradiţia lui Filon din Alexandria.

Arta vizială trimite la o posibilă imaginară antiteză a gândirii: arta tactilă; deci arta luminii cu arta tenebrelor. Este binecunoscută importanţa precumpănitoare dată percepţiei tactile în arta precreştină şi, în consecinţă, relaţia specială a acestei percepţii cu păgânismul. Pe de altă parte, în literatura patristică se vede şi mai limpede relaţia specială între simţul tactil, mai mult decât alte simţuri, şi domeniul în care acesta violentează puritatea. Aceste consideraţii şi altele asemenea îi vor fi venit în minte, întâmplător, şi autorului Epistolei, dar şi cititorilor lui. Chiar şi acolo unde Apostolul pare cantonat într-un anume didacticism, el are înaintea lui prefigurată imaginea picturii, ca o fertilă artă a luminii, chemată să se opună sculpturii — faptă fără de roadă a întunericului.

—Voiai să specifici cum îşi găsesc loc aceste povăţuiri în întreg cuprinsul acelei Epistole.

— Întocmai. Şi, în al doilea rând, imaginea Marelui Artist care creează având drept temelie lumina „spre lauda slavei harului său" (Ef. 1, 6) este imaginea întregii iconomii a lui Dumnezeu. Iar atunci când Apostolul vorbeşte, chiar de la început, despre alegerea noastră întru Hristos, înainte de întemeierea lumii (Ef. 1, 4), şi termină cu îndemnul de a fi „fiii luminii", arătând concret că viaţa trebuie dusă pentru aceasta, nu ne revine oare în minte, în mare, acel proces pe care-l desfăşoară, în mic, iconograful, începând

cu cea dintâi reprezentare în aur a viitoarelor icoane şi terminând cu finisarea tot în aur a chipurilor născute din lumină, ale unor fii ai luminii ?

De altfel, tu ai obiectat atunci când am susţinut caracterul ontologic al spuselor Apostolului. Îţi răspund: în general, Bisericii îi este străină, în cel mai înalt grad, morala, iar atunci când se vorbeşte în limbaj bisericesc despre **conduită**, termenul este luat exclusiv în sens ontologic — ontologia vieţii — şi nu într-unul moral şi, cu atât mai puţin juridic. Repudierea noţiunii acesteia este foarte caracteristică pentru Apostolul Pavel, mai cu seamă în Epistola respectivă. Ce să mai vorbim ! Cine altul, mai mult decât Apostolul Pavel, a cunoscut zădărnicia orgoliului şi pericolul spiritual al „lucrurilor legii", tentativele de salvare prin morală ? Putea el oare, după toate câte i s-au întâmplat, să propună nişte norme de conduită în afara credinţei în Hristos, şi emancipate, adică fără să fie nutrite ontologic din deplinătatea acesteia ? Referitor la Epistola către Efeseni sunt specificate trei particularităţi care o deosebesc în mod net de celelalte.

Prima dintre ele este **nivelul înalt al conţinutului** corespondent entuziasmului discursului, amplitudinii ideaţiei. Sfântul Ioan Gură de Aur scrie: „Se spune că Apostolul Pavel, atunci când dădea glas Epistolei sale către Efeseni, aceştia luaseră deja cunoştinţă prin el de adevărurile cele mai adânci ale credinţei. Epistola este plină de contemplaţii sublime şi vaste; sunt explicate aici lucruri despre care aproape că nu s-a mai scris în altă parte". Viziunea nemărginitelor bunătăţi de care ne-am făcut părtaşi întru Iisus Hristos îl entuziasmează pe Apostol; se află aici un asemenea belşug de gânduri şi de sentimente, încât nu izbuteşte să le prindă pe toate în cuvinte. Fluxul nestăvilit al gândirii nu epuizează câtuşi de puţin subiectul care îl înflăcărează pe Apostol. Cuvintele se înmulţesc fiindcă Apostolul, voind doar să schiţeze obiectele accesibile contemplării spirituale şi nicidecum să se oprească în mod special la ele, doar le enumeră în ordinea în care i s-au perindat prin conştiinţă. Judecând-o după conţinut şi ton, am putea zice că această Epistolă, faţă de celelalte Epistole ale Apostolului, ocupă locul Evangheliei după Ioan printre celelalte Evanghelii.

A doua particularitate a acestei Epistole, decurgând direct din prima, este **caracterul ei general**. Apostolul prezintă esenţa creştinismului potrivit înţele-[illegible] obişnuite; cum a hotărât Dumnezeu din veac să ne mântuiască prin Fiul

Sau, cum a venit Fiul lui Dumnezeu pe pământ făcând posibilă această mântuire, cum ne-am făcut cu toții părtași mântuirii și cum trebuie să trăim și ce trebuie să facem ca să avem parte de ea. Nu se referă deloc la vreo circumstanță istorică. Tot ce spune este valabil pentru orice comunitate creștină. Totuși, se constată o depărtare prin cuvintele „noi" și „voi". „Noi", adică iudeii, și „voi", adică păgânii, „neamurile". Contopirea lor întru Hristos, în trupul unic al Bisericii, a servit drept punct de plecare al tuturor reflecțiilor Apostolului. Luând în considerare caracterul comun al conținutului Epistolei, unii au numit-o catehismul comun al creștinilor.

A treia particularitate a Epistolei: în ea nu se fac nici un fel de trimiteri la împrejurările istorice în care s-ar fi putut găsi implicați Apostolul și efesenii. „Apostolul a evitat să se refere la lucruri obișnuite, să le amestece cu atât de neobișnuita și atotcuprinzătoarea viziune contemplată asupra căreia avea să se concentreze și după ce spusese prin cuvânt același lucru" (Episcopul Teofan, *Tâlcuirea Epistolei Sfântului Apostol Pavel către Efeseni*, ed. a II-a, Moscova, 1893, pp. 19-20). Scopul Epistolei este acela de a le dori efesenilor să le dea Dumnezeu „luminarea ochilor inimii" (Id., p. 109). Apostolul le urează să se înalțe până la vederea curat duhovnicească a rânduielii dumnezeiești a lucrurilor (iconomia mântuirii), în măsura în care aceasta este cu putință pe pământ, și le dorește ca „ceea ce vede el să vadă și ei, cu toate că mai sus de vederea apostolească n-a fost și nu va fi nimic" (Ibid., p. 109).

Conform acestui scop, Apostolul expune în prima parte taina mântuirii, iar în cea de-a doua înfățișează creșterea și viața Trupului lui Hristos, aceasta fiind o parte instructiv-didactică atât la modul general, cât și particular, expunerea având caracterul concret de ontologie a mântuirii, dublată permanent de meditații spirituale. Asemenea unui fundal aurit, detaliile de viață sunt prezentate cititorului pentru a concretiza și întări caracterul ontologic. Și în cazul de față „tot ce este pe față se descoperă prin lumină" nu trebuie interpretat ca și cum ar fi vorba de niște reguli de conduită ci, dimpotrivă, sensul acestora este definit integral de însemnătatea ontologică pe care Apostolul o atribuie luminii.

Apostolul depune mărturie despre realitatea ontologică a lumii de dincolo, făcând-o cu cea mai mare exactitate, ca și când ar fi văzut-o cu proprii ochi, și dorește ca mărturia lui să devină sămânța acelorași contemplații și pentru

credincioși. Este întru totul firesc ca această mărturie despre vederea duhovnicească, despre care se amintește în mai multe locuri, să-și găsească formula cea mai precisă în a doua mărturie asupra lumii spirituale, în iconografie.

Masca a sucombat și în stârvul ei s-au oploșit forțe străine care nu mai au nimic de-a face cu religia. A te atinge de mască înseamnă a te spurca. De aici, severele interdicții ale Bisericii în privința măștilor și a deghizărilor. Dar esența spirituală a manifestărilor de cultură, și cu atât mai mult a cultului, nu moare; ea se transformă, evoluează spre noi forme ale creației culturale, făcându-se prezentă în ele și devine, de cele mai multe ori, mai desăvârșită și mai pură decât în trecut. În cazul de față, esența sacră a măștii nu numai că nu a pierit o dată cu descompunerea înfățișării sale anterioare ci, dimpotrivă, despărțindu-se de vechiul trup, și-a construit unul non-artistic. Aceasta este icoana. Din punct de vedere cultural-istoric, icoana a moștenit tocmai rolul măștii rituale — acela de a fi, în eternitate, duhul purificat și îndumnezeit al defunctului — ducând acest rol pe cea mai înaltă treaptă. Moștenind acest rol, icoana și-a asumat, o dată cu el, și particularitățile tehnicii de confecționare a măștii sacre și ale manifestărilor culturale înrudite cu ea și, implicit, particularitățile unor procedee artistice apărute de-a lungul a mii de ani.

Din punct de vedere istoric, icoana are cele mai strânse legături cu Egiptul. Aici ia ființă, de fapt, icoana și tot aici apar principalele forme iconografice. Se înțelege că complicata problemă a originii istorice a iconografiei, în care și-au dat întâlnire cele mai mari cuceriri artistice din lume, așa cum o prezentăm noi, este o simplă schemă. Una care, într-o formulă concisă, ar fi și cea mai exactă. Primul strămoș al icoanei ar fi masca egipteană, sarcofagul de lemn din Egiptul antic, decorat în interior, acel etui de mumie în formă de corp înfășat, cu fața rămasă deschisă, ca și desenul însuși al mumiei, înfășată în scutece date cu clei, peste care se aplică un strat de gips. Iată deci suportul textil, (**povoloka, levkas**) peste care se picta apoi cu acuarele. Nu cunosc compoziția substanței adezive, dar dacă a fost pregătită pe bază de ou, aceasta nu numai că ar explica tradiția iconografică, a cărei apariție din motive utilitare ar fi greu de explicat, dar ar însemna și o pătrundere adâncă în simbolistica teurgică a artei egiptene, fiindcă, în spiritul acestei religii a învierii corporale, ar fi întru totul firesc să-l acoperi pe mort cu ou, străvechiul simbol al învierii și al vieții veșnice. Este limpede că, pentru a picta sarcofagul sau

mumia, nu era necesar și nu trebuiau aplicate umbre, atât din motive artistice,
întrucât și mumia, și sarcofagul, erau și fără de așa ceva obiecte materiale, cât
și din motive simbolice, deoarece mortul intra în împărăția luminii și devenea
chip divin. („Eu sunt Osiris“ — este formula sacră a vieții veșnice înscrisă pe
fața defunctului). Prin urmare, nu trebuia să i se pună în seamă nici o me-
teahnă, slăbiciune sau umbră. Cel plecat dintre cei vii, primindu-l în sine pe
zeu, deși își păstra individualitatea, devenea chip al zeului, modul ideal a pro-
priei sale omenități, ideea sinelui său, a propriei sale esențe spirituale. Restul
desenelor ce se făceau pe mumii erau menite să înfățișeze esența ideală a mor-
tului, devenit, de-acum înainte, zeu și, implicit, obiect de cult.
Altfel spus, această pictură trebuia să accentueze trăsăturile ideale ale de-
functului, să prelucreze în așa fel personajul empiric, încât umanitatea aces-
tuia să-și manifeste deplina puritate. Prin urmare, meșteșugul artistic nu era
apreciat în măsura în care se realiza un simplu portret, ce-ar fi putut fi așezat
alături de chipul persoanei, ci în măsura în care era o reproducere fardată a
chipului însuflețit și înfrumusețat, în sensul pozitiv al idealizării antice. Tehni-
ca iconografică se reduce, de asemenea, la o accentuare succesivă prin straturi
suprapuse, fie că este vorba de acele „deschideri“ menite să ofere relief veș-
mintelor, fie de tonul local al fețelor — folosim acest termen într-un sens mai
extins — de ceea ce am numit **opis** sau **rospis**.
Mi se pare că procedeele iconografice au putut fi deduse din tehnicile de
pictare a mumiilor, așa cum am văzut, și anume din acel modelaj luminos
aplicat feței care, prin forța sa, să țină piept eventualelor variații de ecleraj și
să o înalțe, astfel, peste orice determinare empirică, evidențiind-o ca pe o rea-
litate metafizică: forma feței este dată de lumină, nu de clar-obscur. Iar aceas-
tă lumină nu emană dintr-o sursă terestră, ci este un ocean de energie iradian-
tă care penetrează totul și creează lumea formelor. Cel puțin acesta este scopul
urmărit de arta egipteană. Pasul următor pe această cale a fost trecerea de la
suprafața sarcofagului de lemn vernisat cu alabastru, la o suprafață tratată tot
așa, dar plană; nu întâmplător pentru o asemenea planșetă se întrebuința
lemnul de chiparos, vechiul simbol al vieții veșnice și al neputrezirii.
Altfel spus, pentru eliminarea oricăror reminiscențe ale clar-obscurului din
desenul mumiei sau al sarcofagului, era necesar să se meargă și mai departe,
depășindu-se forma materială a sarcofagului ca obiect și pentru a o implanta
și mai solid în solul simbolisticii. Aceasta îi dădea artistului mijlocul de a se

ridica deasupra instabilității și a convenționalismului luminii terestre. După
cum este cunoscut, în afară de icoană și, în parte, anterior acesteia, pasul
fusese făcut de portretul epocii elenistice care a abătut, într-o anumită
măsură, icoana, aflată la începuturile sale, de pe drumul cel drept, introdu-
când culorile de ceară și procedee iluzionistice (deși iluzionismul acestor por-
trete putea fi un mijloc de idealizare). El a deschis, în parte, calea directă spre
icoană. Este posibil ca însuși iluzionismul acestor portrete să nu fie interpretat
ca un obiectiv premeditat, ci mai curând ca un rudiment al vechii suprafețe
sculpturale a sarcofagului. Tinzând către simbolism și renunțând la reprezen-
tarea cărnii neschimbate la față, portretul elenistic nu s-a decis dintr-o dată să
rupă cu materialitatea suprafeței sarcofagului și s-a văzut constrâns să creeze
un anumit echivalent pictural, deși îndatorirea artei sacre presupunea deopo-
trivă emanciparea de acesta. Atunci a luat avânt pictura de icoane, având, la
început, din câte știm, anumite afinități cu portretul elenistic. Pe de altă parte,
nu trebuie să uităm însă că sensul acestui portret era destul de puțin apropiat
de modul cum înțelegem **noi** astăzi portretul simbolic. Era aceeași mască
mortuară, tratată însă, fiindcă, așa cum se știe, un asemenea portret era pictat,
cu destulă pietate, încă din timpul vieții modelului său, dar în perspectiva
funeraliilor viitoare. După deces, era depus în locul feței în sarcofagul lucrat
meșteșugărește și potrivit unei asemănări aproximative cu înfățișarea defunc-
tului (sexul, vârsta, funcția, starea socială etc., adică totul, mai puțin fața). În
acest fel, portretul elenistic era un gen de **icoană**, a defunctului, care fără în-
doială, era venerată. Incontestabil, creștinii egipteni sunt cei care au respectat
aceste practici funerare, ei, a căror conștiință le păstrase și sensul: departe de a
fi eradicate, aceste ritualuri au fost confirmate de Vestea cea Bună, fiind
infinit consolidate și adâncite duhovnicește. Și dacă răposații, dintre creștini —
„sfinții“, cum îi numește Apostolul — erau obiect de cult, cu atât mai mult
erau venerați martorii de seamă ai vieții veșnice: lângă rămășițele lor pămân-
tești se oficiau slujbe de noapte și deasupra mormintelor se săvârșea Taina
Trupului și a Sângelui, ca hrană pentru viața de veci. Portretele mortuare ale
acestora din urmă deveneau în chip firesc **icoane**, în sensul cel mai strict al
cuvântului. Că această metafizică este egip-
Să ne ocupăm acum de metafizica icoanei. pentru moment.
teană, precreștină sau creștină n-are nici o importanță,

Dacă ornamentația mumiilor disimula corpul mumificat al defunctului, iar corpul se consideră că reprezintă principiul vieții, am putea crede, oare, că desenul feței putea trece drept un lucru în sine, fără legătură cu fața persoanei respective? Am putea oare să afirmăm în chip logic că în expresia **reprezentarea** („rospis") **feței** accentul a căzut nu pe cuvântul „față", un cuvânt de o inegalabilă importanță, scump și sfânt, ci pe unul de-a doua mână, suprapus peste primul, gol de sens, atât din punct de vedere fizic, cât și metafizic, respectiv cuvântul „reprezentare"? Bineînțeles că nu! Ruda sau prietenul mortului ar fi spus pe bună dreptate: „Iată-l pe tata, pe fratele sau pe prietenul meu" etc. și în nici un caz „Iată culoarea feței tatei" sau „Iată masca prietenului meu" etc. Neîndoielnic, pentru conștiința religioasă, reprezentarea sau masca nu erau separate de față, nu i se opuneau, ci erau concepute împreună **cu ea** și **în ea** și nu aveau rost și valoare decât în raport cu ea. O asemenea mască nu avea rostul disimulării defunctului, ci de a-i manifesta esența spirituală, dezvăluindu-i-o într-un chip vădit și mai direct decât ar fi putut să o facă fața însăși. Masca, în cultul morților, era, într-adevăr, o **arătare** a defunctului, fiind încă de atunci o arătare cerească, plină de măreție, de bună-calitate divină, străină de orice tulburare pământească, iluminată de lumina cerească. Omul Antichității știa că, prin această mască, se arăta energia spirituală aflată în ea și sub ea, a celui defunct. Masca defunctului era defunctul însuși, nu numai în sens metafizic, ci și fizic; el era acolo, își arăta singur chipul. O altă ontologie nu puteau împărtăși nici creștinii egipteni; și pentru ei icoana martorului nu era o **reprezentare**, ci martorul însuși care mărturisea cu ea, prin ea, în chip nemijlocit. Aceasta fie și pentru faptul că ontologia la care ne referim aici este, înainte de toate, expresia unui fapt: icoana este așezată chiar pe trupul martorului. Orice altă apreciere a acestui fapt (deși posibilă în abstract, în scopuri concrete) nu este cu putință și ar fi contrară oricărui mod natural de percepție. Mai departe însă, acest fapt fizic poate căpăta desigur precizie și complexitate fără ca, totuși, esența sa spirituală să mai poată fi afectată. Îndată ce relația ontologică dintre icoană și trup și dintre trup și sfântul însuși este recunoscută, distanța dintre icoană și trup, precum și aparența fizică a trupului însuși, într-un anumit moment, nu mai are nici o importanță; iar legătura lor, în sens ontologic, nu este distrusă prin distanța dintre icoană și rămășițele trupului, și nici prin descompunerea acestora.

Oriunde s-ar afla moaștele unui sfânt și în orice stare ar fi ele, trupul său înviat și iradiind lumină rămâne în eternitate, iar icoana, arătându-l, nu-l **reprezintă** pe sfânt, ci **este** chiar sfântul, martorul însuși. Nu trebuie să studiem icoana ca pe un monument de artă creștină, ci prin ea să ne împărtășim din învățătura sfântului. Iar în clipa când cea mai mică disfuncție decuplează din punct de vedere ontologic icoana de esența ei sacră, aceasta se ascunde privirii noastre într-un tărâm inaccesibil, iar icoana devine un obiect printre multe altele. În clipa aceea, legătura vie dintre cele de aici și cele de sus — adică **re-ligia** — se rupe și, în acel loc, viața se destramă. Ca și atins de lepră, crâmpeiul de viață este de îndată mortificat. Atunci într-adevăr trebuie să țâșnească spaima pentru ca această destrămare să nu sporească.

Note

Protoiereul Serghei Bulgakov: Părintele Pavel Florenski

1. Serghei Nikolaevici Bulgakov (1871-1944), figură de prim rang a teologiei ruse din prima jumătate a secolului XX, s-a afirmat în publicistica anilor '90 ai secolului al XIX-lea ca economist și filosof de stânga, cochetând în acea perioadă cu așa-numitul „marxism legal". Ulterior, în urma unor procese sufletești, se consacră teologiei, fiind hirotonit preot la o vârstă destul de înaintată. Silit să emigreze din Rusia la începutul anilor '20, întemeiază și conduce faimosul Institut Teologic Ortodox „Sfântul Serghie" de la Paris. Este autorul unei vaste opere teologice care a început să fie cunoscută și în România încă din perioada interbelică (**Ortodoxia** a apărut în traducere românească în Editura Arhidiecezană din Sibiu în 1933). Bulgakov preia și fundamentează doctrinar **sofiologia** sau **pan-enteismul**, sistem teologico-filosofic elaborat în Rusia de filosoful Vladimir Soloviov (1853-1900) care, în cartea sa **Rusia și Biserica universală** (1889), recunoaște autoritatea Papei pentru a trece peste câțiva ani (1896) la Catolicism. Bulgakov expune teologia „sofianistă" într-o trilogie consacrată **Înțelepciunii divine și theantropiei**, compusă din următoarele părți: „Cuvântul întrupat", „Paracletul" și „Mireasa Mirelui". În concepția lui Bulgakov, **Sofia** — „Înțelepciunea" este o noțiune sinonimă esenței divine, „principiul feminin etern" fiind, după unii comentatori, un ipostas intermediar între Dumnezeu și lume, iar după Bulgakov însuși, o „ipostaseitate", câteodată ca mijlocitoare între Dumnezeu și creatură. Pavel Florenski avea să se numere și el printre adepții acestei doctrine. În 1935, Mitropolitul Serghie al Moscovei, care asigura atunci locotenența patriarhală, condamnă învățătura lui Bulgakov considerând-o o speculație gnostică și origenistă; mai drastic, Sinodul Mitropolitului Antonie Hrapovițki (Sinodul de la Karlovtzy al Bisericii ruse în exil) îl declară eretic. Și Vl. Lossky îl acuză că nu face distincția dintre esențe și energii, dintre lume și Biserică, dintre catafatism și apofatism. Dar, deși „sofianismul" este considerat de majoritatea teologilor „singura erezie contemporană din lumea ortodoxă", opera lui Serghei Bulgakov n-a încetat să fie cercetată și prețuită de teologii din patria sa de obârșie și din întreaga lume creștină — N. tr.

Textul a apărut prima dată în „Vestnik R.S.D.H.Z." nr. 101, 102/1971, pp. 126-137, revistă editată de N.A. Struve, din care aflăm că, la 4 noiembrie 1943, protoiereul S. Bulgakov îi scria Maicii Feodosia: „În acest răstimp, am încercat o mare durere, deşi sfertul de veac care a trecut de când ne-am despărţit a atenuat, oarecum, şocul. Am primit confirmarea morţii prietenului meu, aş putea spune Prietenului, părintele Pavel Florenski. S-a săvârşit din viaţă, probabil, în ostrovul Solovki, unde fusese deportat (în ultimii zece ani de viaţă). Am încercat în ultimele zile, fără succes, să spun ceva pe măsura uriaşei figuri a acestui om şi am aşternut pe hârtie nişte însemnări în care mă străduiesc să-l evoc, însemnări care ar putea fi citite la adunarea pe care o vom ţine în memoria lui. Îţi aminteşti figura lui, aşa cum este redată în tabloul lui Nesterov? Impresiile din ultimii 25 de ani n-au aruncat nici o umbră peste această figură; trăiesc moartea lui de martir-mărturisitor ca pe un triumf duhovnicesc în lumina imaginilor Apocalipsei care reprezintă pentru mine un cadru de existenţă" (**Însemnări autobiografice**, p. 153).

Adunarea s-a ţinut la 11 aprilie 1943 la Institutul Ortodox. În invitaţia pe care i-o adresase lui Petr Berngardovici Struve (1870-1944 — economist, publicist şi filosof rus emigrant — N.tr.), părintele Serghei scria la 3 aprilie 1943 (vestea „oficială" a morţii părintelui Pavel Florenski îi fusese adusă, probabil, de fiul său, Feodor): „Dragă Petr Berngardovici, vă mulţumesc pentru veştile pe care mi le-aţi dat despre S.L. Frank; vă rog să-i transmiteţi salutul meu reciproc şi binecuvântarea. Am fost întrebat de la Nancy cum o duce cu sănătatea şi nu am putut da un răspuns; acum le voi scrie. Am primit de la Moscova (prin intermediar) confirmarea tristei veşti a morţii părintelui Pavel Florenski, în surghiun (probabil la Solovki, unde se găsea în ultimul timp). Vestea m-a cutremurat. Vă mai amintiţi când l-aţi întâlnit la mine acasă? După aceea şi-a exprimat faţă de mine simpatia pe care v-o purta, în special pentru timbrul vocii dumneavoastră, o voce «de vioară». Duminica viitoare, 11 aprilie, ora 4 pm, în trapeza metocului «Sfântul Serghie» pe care o cunoaşteţi, va avea loc pomenirea părintelui Pavel. În afară de mine, deşi textul pe care l-am pregătit îl va citi altcineva, vor lua cuvântul părintele Ciprian Kern, părintele Vasili Zenkovski, A.V. Kartaşev, L.A. Zander. Am fi foarte bucuroşi dacă veţi onora cu prezenţa dumneavoastră această zi. Salutări şi binecuvântare Ninei Al. şi Adei. Al dumneavoastră, care vă iubeşte, preot S. Bulgakov" — N. ed. ruse.

2. **Nesterov Mihail Vasilievici** (1862-1942) pictor rus, autorul tabloului devenit celebru „*Filosofii*", în care sunt reprezentaţi Pavel Florenski, în reverendă preoţească, şi Serghei Bulgakov, încă „*civil*". Acesta din urmă se va referi în continuarea textului său la tabloul lui Nesterov — N. tr.

3. Vers dintr-o poezie a lui Feodor Ivanovici Tiutcev (1803-1873) — N. tr.

4. **Stâlpul şi temelia adevărului**. Principala operă teologică a lui Pavel Florenski, al cărei titlu este împrumutat dintr-o Epistolă paulină (I Tim. 3, 15). Lucrarea preia şi dezvoltă ideile fundamentale ale sofianismului (vezi nota de mai sus). Pentru Florenski,

esenţele adevărului sunt „frumosul spiritual", „înţelepciunea", **Sofia**. Ca „ipostasitate" sau chiar ca al patrulea ipostas al Sfintei Treimi, **Sofia** participă la viaţa Acesteia. Din punctul de vedere al ipostasului Tatălui, ea este substanţa ideală, temelia culturii, potenţa şi forţa acesteia; din punctul de vedere al ipostasului Fiului, ea este raţiunea, sensul, adevărul şi dreptatea creaturii; mai concret, în iconomia mântuirii, Florenski vede **Sofia** ca şi trup al lui Hristos, nu entitate individuală, ci ca trupul Său „social" — Biserica, iar din Biserică, în chip deosebit, creatura perfectă, neasemuită prin frumuseţea sa fecioreinică, fără de prihană — Maria, Maica lui Dumnezeu. (Apud „Enciclopedia cattolica", vol. XI, pp. 899-900, Città del Vaticano, 1953 — N. tr.).

5. **Rozanov Vasili Vasilievici** (1856-1919). Filosof, publicist şi critic rus. În *Apocalipsa timpului nostru* (1917-1918), concepută în maniera „Jurnalului unui scriitor" al lui Dostoievski, sunt concentrate toate motivele vastei sale creaţii: un spirit profund religios, cultul vieţii, tragedia revoluţiei, presentimentul angoasant al venirii Antihristului — N. tr.

6. **Serghiev Posad**, localitate pe teritoriul căreia a luat fiinţă în 1337 vestita Lavră a Sfintei Treimi întemeiată de Prea Cuviosul Serghie, unul dintre cei mai veneraţi sfinţi ruşi, la care se referă în nenumărate rânduri Pavel Florenski. Lavra a fost desfiinţată la începutul anilor '20 şi retrocedată Bisericii spre sfârşitul celui de-al doilea război mondial, în contextul relativei „normalizări" a relaţiilor dintre Biserică şi statul sovietic. În 1930, denumirea localităţii a fost schimbată în Zagorsk, în amintirea militantului comunist V.M. Zagorski, mort în 1919 — N. tr.

7. Vezi nota 1.

8. **Stareţ**, în accepţia tradiţională rusă de „bătrân", duhovnic iscusit — N. tr.

Cronologie

1. Cronologia a fost alcătuită de noi după următoarele surse:
- Ierodiaconul Andronic (Trubacev) — **Trăsături definitorii ale personalităţii, vieţii şi operei preotului Pavel Florenski**, în „Jurnal Moskovskoj Patriarhii", 1982, nr. 4, pp. 12-19.
- Ierodiaconul Andronic (Trubacev) — **O sută de ani de la naşterea preotului Pavel Florenski** (1882 — 1943), „Bogoslovskie Trudy", 1982, nr. 23, pp. 264-276 — N. ed. ruse.

Din corespondenţa cu Vasili Vasilievici Rozanov

1. Se publică prima oară după un manuscris **samizdat**. Într-un prospect supliment al broşurii „Imaginarele în geometrie", acest text figurează ca material introductiv la prim-

ul volum al cărții (neapărute, dar anunțate) „La cumpăna apelor gândirii" („U vodorazdelov mysli"). Ar fi trebuit să urmeze: 2. Linii și puncte focale; 3. Perspectiva inversă; 4. Gândirea și limbajul (Știința ca descriere simbolică. Dialectica. Antinomiile limbajului. Termenul. Magia cuvântului. Premisele religioase ale cinstirii numelui). P. Florenski era legat de V.V. Rozanov printr-o strânsă și îndelungată prietenie, începută prin 1905, care a durat până la moartea lui Rozanov. V. Rozanov îl considera pe Florenski ca fiind unicul dintre contemporani „mai inteligent sau, mai bine zis, mai înzestrat, mai original și mai independent decât el însuși" (**Solitudine**). „Eu, personal, nu am împărtășit niciodată multe din ideile lui — scria în 1929 Florenski — dar știam că este unul dintre cei mai talentați contemporani" (Din **Scrisoarea către M.L. Ținon**, în „Context 1972", 1973, p. 345). Nu știm dacă s-a păstrat îndelungata și vasta corespondență dintre Rozanov și Florenski. Fragmente din scrisorile lui Florenski au intrat, fără specificarea numelui, în cartea lui Rozanov „Oameni ca lumina lunii" (ed. a II-a), St. Petersb., 1913; „Raporturile tactile și olfactive ale evreilor cu sângele" (St. Petersb., 1914). Îndată după moartea lui V.V. Rozanov, părintele Florenski s-a dedicat redactării ediției postume a operelor acestuia, dar n-a putut să o ducă la bun sfârșit din cauza cenzurii — N. ed. ruse.

2. **Andreev Feodor Konstantinovici** (1888-1929), după ce a absolvit anul patru al Institutului de inginerie civilă din St. Petersburg, a trecut la Academia Teologică din Moscova, la terminarea căreia a fost numit profesor la catedra „Filosofie sistematică și logică". În 1924 s-a preoțit și a devenit profesor de dogmatică la efemerele „Cursuri pastorale" de la Petrograd. În 1927 a aderat la disidența Mitropolitului Iosif care s-a despărțit de Mitropolitul Serghie. În 1928 a fost arestat. A murit în anul următor în libertate. La funeraliile lui s-a adunat un mare număr de participanți — N. ed. ruse.

3. **Țvetkov Seghei Alekseevici**, istoric literar, critic. În Editura „Put" i-a apărut în redactarea sa „Nopțile rusești" de Odoevski. După revoluție a lucrat la elaborarea unei bibliografii complete a operelor lui Rozanov. A murit în 1961 la Moscova; spre sfârșitul vieții s-a convertit la Catolicism — N. ed. ruse.

4. Makoveț este dealul pe care se afla Lavra Sfintei Treimi de la Serghiev-Posad — N. ed. ruse.

5. **Vasili**, primul născut al părintelui Pavel în 1911, astronom; a murit în 1956 — N. ed. ruse.

Cadrul eclesial — sinteză a artelor

1. Textul de față este un referat prezentat în cadrul Comisiei pentru protecția monumentelor de artă și vestigiilor trecutului de la Lavra Sfintei Treimi — Sfântul Serghie. Pornind de la un caz concret, el atinge probleme de mare complexitate și importanță.

Autorul a lăsat textul așa cum l-a schițat inițial, în formă de referat; în acest fel ar putea fi explicat caracterul prea enunțiativ al considerațiilor sale. O altă formă de expunere ar fi luat proporțiile unui întreg tratat — N. aut.

A apărut inițial în revista „Makoveț" nr. 1, 1922, pp. 28-32. Acest referat a fost alcătuit la 24 octombrie 1918, la două zile după ce a luat ființă la Serghiev Posad, pe lângă Comitetul militar-revoluționar, Comisia pentru protecția monumentelor de artă și vestigiilor trecutului în cadrul Lavrei Sfânta Treime — Sfântul Serghie, constituită în vederea naționalizării acesteia. În componența comisiei, în afară de comisarul D.M. Gurevici, intrau funcționari de la Departamentul muzeelor ca I.E. Bondarionov și N.D. Protasov, precum și specialiști locali: părintele P. Florenski, I.A. Olsufiev, M.V. Boskin și P.N. Kapterov. În timpul primei ședințe, la 28 octombrie 1918, probabil după prezentarea referatului părintelui Florenski, s-a constituit un Colegiu (deci nu Comisie) pentru protecția Lavrei Sfintei Treimi — Sfântul Serghie subordonat secției de învățământ a Comitetului din Serghiev-Posad. Aceste colegii se ocupau, în principal, de organizarea activității culturale locale, nu de protecția monumentelor. Încercarea de a continua vechea activitate a Lavrei sub forma unui muzeu viu n-a avut succes. În optica autorităților centrale nu putea fi vorba nicidecum de o conservare a Lavrei în vechea ei formă. La 1 noiembrie, Lavra a fost naționalizată. Colegiul a fost transformat în Comisie subordonată Colegiului pentru activitatea muzeală de la Moscova. Academia Teologică moscovită a fost închisă în martie 1919, sediul ei fiind ocupat de cursurile electrotehnice ale Academiei Militare sub conducerea lui D.M. Gurevici, căruia i-a fost încredințat întregul sector gospodăresc al Lavrei. La început, din cauza numărului mic de soldați care asigurau paza militară, această sarcină și-o asumaseră 45 de călugări, dar numărul lor a scăzut vertiginos, astfel încât, la 3 noiembrie 1919, viața de obște a mănăstirii a fost lichidată, toți monahii fiind transferați la schitul Ghetsemani. Slujbele au continuat cu intermitențe numai în Catedrala Sfintei Treimi până la 31 mai 1920, când și ea a fost închisă și sigilată (a se vedea articolul „Aspecte ale protecției monumentelor în primii ani ai puterii sovietice" de M.S. Trubaciova, în „Muzei" nr. 5/1984 și, de asemenea, manuscrisul **samizdat** „Sfârșitul vechii Academii" de S.A. Volkov, 235 pagini) — N. ed. ruse.

2. **Muratov Pavel Pavlovici**, n. 1881 la Bobrov — Gubernia Voronej, m. 1950 în Irlanda. Scriitor și istoric de artă. Eseistica pe teme de artă clasică și contemporană, atras, în general, de arta italiană — N. tr.

3. Castor și Pollux — N. tr.

4. Un funt = 400 g. — N. tr.

5. **Skriabin Aleksandr Nikolaevici** (1871-1915), compozitor și pianist rus, a compus, printre altele, „Poemul divin" — N. tr.

6. „Spectacolul preliminar" sau „actulpreliminar" reprezintă prima parte a „marelui mister cosmic" proiectat de Skriabin — N. tr.

Semnele cerești

1. Publicat inițial în „Makoveț" nr. 2, 1922, pp. 14-16. Revista „Makoveț", consacrată problemelor artei, era legată de cercul literar-artistic omonim. Relația lui Florenski cu acest cerc „se consolidase datorită faptului că sora sa, Raisa Aleksandrovna Florenskaia participase la expoziția cercului „Makoveț". În anii aceia, P. Florenski devenise prieten foarte apropiat cu artiști plastici precum V.A. Favorski, I.S. și N.I. Efimov, V.A. Komarovski, P.I. Pavlinov (vezi: Ierodiacon Andronic: **100 de ani de la nașterea lui...**, op. cit., p. 272). Revista apărea în 650 de exemplare (redactor-editor N.A. Cebasev) și a fost interzisă după numărul 2. Se cunoaște coperta realizată de V.A. Favorski pentru nr. 3 care nu a mai apărut (vezi Halampinski: **V.A. Favorski**, 1964, p. 56). Simbolisticii culorii, în special culorii albastre, îi este consacrată „Explicația a XXIV-a" din cartea **Stâlpul și temelia Adevărului**. Găsim aici o definiție apropiată a albastrului „azuriu": „albastrul azuriu simbolizează, după cum se știe, văzduhul, cerul și, deci, prezența Divinității în lume prin creația și energiile sale". Bazându-se pe lucrarea lui Frédéric Portal („Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen-Age et les temps modernes", Paris, 1837, p. 312), Florenski distinge la baza acestei simbolistici trei momente:

a. **Existența în sine** („adică potrivit concepției cărții noastre — **Dumnezeu în Sine, Tatăl și Trinitatea**"); predominante — culorile roșu și alb.

b. **Descoperirea vieții** („adică, din nou, potrivit concepției noastre, **Logosul în lume și Sofia**"); aici servesc drept simboluri albastrul și galbenul.

c. **Lucrarea, acțiunea** care derivă de aici (adică, în aceeași ordine de idei, Creatura animată de **Duhul Sfânt**, al cărui simbol este verdele — p. 556) — N. ed. ruse.

2. A se vedea nota 4 din Prefață: **Protoiereul Serghei Bulgakov: Părintele Pavel Florenski**.

3. **Ivanov Viaceslav** (1866-1949). Poet rus, unul dintre protagoniștii simbolismului rusesc. Conducătorul unui cenaclu ale cărui întruniri aveau loc într-un „turn" din St. Petersburg și unde au fost elaborate principiile simbolismului rusesc tardiv. Era foarte apropiat de „Societatea religioasă și filosofică" din Petersburg. Emigrează în Italia în 1924, convertindu-se la Catolicism. Promotor al teoriei sobornicității („sobornost") pe care o vede generatoare a unei arte de sinteză al cărei prototip este arta medievală — N. tr.

Lavra Sfânta Treime — Sfântul Serghie și Rusia

1. Apare pentru prima dată în culegerea „Lavra Troițe-Serghievo", editată de Comisia pentru protecția monumentelor de artă și vestigiilor trecutului Lavrei Troițe-Serghievo, „Serghiev-Posad", Tip. N. Ivanov; 1919, pp. 3-29. Apoi, aproape simultan, în

„Vestnik" RHD 3, nr. 117, pp. 5-22 și în „Continent" nr. 7/1976, pp. 257-280, în ambele reviste după manuscrise **samizdat**.

Culegerea n-am reușit să o consultăm. Studiul este rezultatul unui lung travaliu de investigație și de elaborare realizat de membrii comisiei pentru protecția Lavrei din anii 1918-1919. Iată cuprinsul său:

a. Lavra Sfânta Treime — Sfântul Serghie și Rusia — P.A. Florenski, p. 3.

b. Din istoria Lavrei — P.N. Kapterev, p. 30.

c. Profilul artistic al Lavrei — I.E. Bondarenko, p. 46.

d. Pictura — I.A. Olsufiev, p. 64.

e. Fondul de carte veche, ornamentica cărților — I.A. Olsufiev, p. 83.

f. Cusăturile — T.N. Aleksandrova — Dolnik, p. 89.

g. Obiecte de cult — F.A. Mișukov, p. 101.

h. Apartamentele Mitropolitului M.V. Sik, p. 119.

i. Biblioteca — S.P. Mansurov, p. 126.

j. Clopotnița și clopotele — M.V. Sik, pp. 144-155.

Este posibil ca tocmai apariția acestei culegeri să fi dus la reorganizarea Comisiei în ultimele zile ale lui ianuarie 1920 și la înlăturarea celor mai reputați specialiști. Ceva mai târziu, la 11 august 1920, P.A. Florenski a fost invitat ca expert în prelucrarea artistică a metalului, iar I.A. Olsufiev ca expert în pictura și miniatura veche rusească, în vederea lucrărilor de organizare a unui muzeu în Lavra. I.A. Olsufiev (1884-1939, a avut parte de o moarte tragică în lagăr) a devenit ulterior responsabilul secției „icoane" la Muzeul de istorie și de artă din Serghiev-Posad. P. Florenski a editat în 1923 „Descrierea panaghiilor (engolpioane) din Lavra Troițe-Serghievo sec. XII-XIX" (257 pag.) și, în colaborare cu I.A. Olsufiev, în 1927, cartea „Amvrosii cioplitor din sec. al XV-lea în Lavra" — N. ed. ruse.

2. „A percepe plenar statalitatea rusească" — aluzie la principala teză a istoricului rus V.O. Kliucevski potrivit căreia unirea într-un singur stat a pământurilor rusești s-a făcut pe baza principiilor spirituale și morale preconizate de Sfântul Serghie și marii lui contemporani: Mitropolitul Aleksei al Moscovei și Sfântul Ștefan de Perm — N. tr.

3. Termenul platonician **noumenal** este întrebuințat aici conform tradiției patristice, în sensul de „spiritual", „vizibil spiritual", aparținând Lumii de Sus, prototipul lumii terestre manifestat în Lumea „de Sus" — N. tr.

4. **Ideea rusă**, termen întrebuințat prima dată de Dostoievski și integrat în vocabularul curent al filosofiei ruse de V. Soloviov și V. Rozanov, prin care se înțelege „aplicarea activă a Ortodoxiei — această comoară în care se regăsește sufletul rus — în slujba întregii umanități" — N. tr.

5. **Entelehia** — termen creat de Aristotel în „Metafizica", semnificând „starea finală, desăvârșită, a lucrurilor în devenire și desfășurare, corespunzătoare descoperirii tuturor posibilităților potențiale de desfășurare cuprinse în ele" — N. tr.

ul volum al cărții (neapărute, dar anunțate) „La cumpăna apelor gândirii" („U vodorazdelov mysli"). Ar fi trebuit să urmeze: 2. Linii și puncte focale; 3. Perspectiva inversă; 4. Gândirea și limbajul (Știința ca descriere simbolică. Dialectica. Antinomiile limbajului. Termenul. Magia cuvântului. Premisele religioase ale cinstirii numelui). P. Florenski era legat de V.V. Rozanov printr-o strânsă și îndelungată prietenie, începută prin 1905, care a durat până la moartea lui Rozanov. V. Rozanov îl considera pe Florenski ca fiind unicul dintre contemporani „mai inteligent sau, mai bine zis, mai înzestrat, mai original și mai independent decât el însuși" (**Solitudine**). „Eu, personal, nu am împărtășit niciodată multe din ideile lui — scria în 1929 Florenski — dar știam că este unul dintre cei mai talentați contemporani" (Din **Scrisoarea către M.L. Țitron**, în „Context 1972", 1973, p. 345). Nu știm dacă s-a păstrat îndelungata și vasta corespondență dintre Rozanov și Florenski. Fragmente din scrisorile lui Florenski au intrat, fără specificarea numelui, în cartea lui Rozanov „Oameni ca lumina lunii" (ed. a II-a), St. Petersb., 1913; „Raporturile tactile și olfactive ale evreilor cu sângele" (St. Petersb., 1914). Îndată după moartea lui V.V. Rozanov, părintele Florenski s-a dedicat redactării ediției postume a operelor acestuia, dar n-a putut să o ducă la bun sfârșit din cauza cenzurii — N. ed. ruse.

2. **Andreev Feodor Konstantinovici** (1888-1929), după ce a absolvit anul patru al Institutului de inginerie civilă din St. Petersburg, a trecut la Academia Teologică din Moscova, la terminarea căreia a fost numit profesor la catedra „Filosofie sistematică și logică". În 1924 s-a preoțit și a devenit profesor de dogmatică la efemerele „Cursuri pastorale" de la Petrograd. În 1927 a aderat la disidența Mitropolitului Iosif care s-a despărțit de Mitropolitul Serghie. În 1928 a fost arestat. A murit în anul următor în libertate. La funeraliile lui s-a adunat un mare număr de participanți — N. ed. ruse.

3. **Țvetkov Seghei Alekseevici**, istoric literar, critic. În Editura „Put" i-a apărut în redactarea sa „Nopțile rusești" de Odoevski. După revoluție a lucrat la elaborarea unei bibliografii complete a operelor lui Rozanov. A murit în 1961 la Moscova; spre sfârșitul vieții s-a convertit la Catolicism — N. ed. ruse.

4. Makoveț este dealul pe care se afla Lavra Sfintei Treimi de la Serghiev-Posad — N. ed. ruse.

5. **Vasili**, primul născut al părintelui Pavel în 1911, astronom, a murit în 1986 — N. ed. ruse.

Cadrul eclesial — sinteză a artelor

1. Textul de față este un referat prezentat în cadrul Comisiei pentru protecția monumentelor de artă și vestigiilor trecutului de la Lavra Sfintei Treimi — Sfântul Serghie. Pornind de la un caz concret, el atinge probleme de mare complexitate și importanță.

Autorul a lăsat textul așa cum l-a schițat inițial, în formă de referat; în acest fel ar putea fi explicat caracterul prea enunțiativ al considerațiilor sale. O altă formă de expunere ar fi luat proporțiile unui întreg tratat — N. aut.

A apărut inițial în revista „Makoveț" nr. 1, 1922, pp. 28-32. Acest referat a fost alcătuit la 24 octombrie 1918, la două zile după ce a luat ființă la Serghiev Posad, pe lângă Comitetul militar-revoluționar, Comisia pentru protecția monumentelor de artă și vestigiilor trecutului în cadrul Lavrei Sfânta Treime — Sfântul Serghie, constituită în vederea naționalizării acesteia. În componența comisiei, în afară de comisarul D.M. Gurevici, intrau funcționari de la Departamentul muzeelor ca I.E. Bondarionov și N.D. Protasov, precum și specialiști locali: părintele P. Florenski, I.A. Olsufiev, M.V. Boskin și P.N. Kapterov. În timpul primei ședințe, la 28 octombrie 1918, probabil după prezentarea referatului părintelui Florenski, s-a constituit un Colegiu (deci nu Comisie) pentru protecția Lavrei Sfintei Treimi — Sfântul Serghie subordonat secției de învățământ a Comitetului din Serghiev-Posad. Aceste colegii se ocupau, în principal, de organizarea activității culturale locale, nu de protecția monumentelor. Încercarea de a continua vechea activitate a Lavrei sub forma unui muzeu viu n-a avut succes. În optica autorităților centrale nu putea fi vorba nicidecum de o conservare a Lavrei în vechea ei formă. La 1 noiembrie, Lavra a fost naționalizată. Colegiul a fost transformat în Comisie subordonată Colegiului pentru activitatea muzeală de la Moscova. Academia Teologică moscovită a fost închisă în martie 1919, sediul ei fiind ocupat de cursurile electrotehnice ale Academiei Militare sub conducerea lui D.M. Gurevici, căruia i-a fost încredințat întregul sector gospodăresc al Lavrei. La început, din cauza numărului mic de soldați care asigurau paza militară, această sarcină și-o asumaseră 45 de călugări, dar numărul lor a scăzut vertiginos, astfel încât, la 3 noiembrie 1919, viața de obște a mănăstirii a fost lichidată, toți monahii fiind transferați la schitul Ghetsemani. Slujbele au continuat cu intermitențe numai în Catedrala Sfintei Treimi până la 31 mai 1920, când și ea a fost închisă și sigilată (a se vedea articolul „Aspecte ale protecției monumentelor în primii ani ai puterii sovietice" de M.S. Trubaciova, în „Muzei" nr. 5/1984 și, de asemenea, manuscrisul **samizdat** „Sfârșitul vechii Academii" de S.A. Volkov, 235 pagini) — N. ed. ruse.

2. **Muratov Pavel Pavlovici**, n. 1881 la Bobrov — Gubernia Voronej, m. 1950 în Irlanda. Scriitor și istoric de artă. Eseistica pe teme de artă clasică și contemporană, atras, în general, de arta italiană — N. tr.

3. Castor și Pollux — N. tr.

4. Un funt = 400 g. — N. tr.

5. **Skriabin Aleksandr Nikolaevici** (1871-1915), compozitor și pianist rus, a compus, printre altele, „Poemul divin" — N. tr.

6. „Spectacolul preliminar" sau „actulpreliminar" reprezintă prima parte a „marelui mister cosmic" proiectat de Skriabin — N. tr.

Semnele cerești

1. Publicat inițial în „Makoveț" nr. 2, 1922, pp. 14-16. Revista „Makoveț", consacrată problemelor artei, era legată de cercul literar-artistic omonim. Relația lui Florenski cu acest cerc „se consolidase datorită faptului că sora sa, Raisa Aleksandrovna Florenskaia participase la expoziția cercului „Makoveț". În anii aceia, P. Florenski devenise prieten foarte apropiat cu artiști plastici precum V.A. Favorski, I.S. și N.I. Efimov, V.A. Komarovski, P.I. Pavlinov (vezi: Ierodiacon Andronic: **100 de ani de la nașterea lui...**, op. cit., p. 272). Revista apărea în 650 de exemplare (redactor-editor N.A. Cebasev) și a fost interzisă după numărul 2. Se cunoaște coperta realizată de V.A. Favorski pentru nr. 3 care nu a mai apărut (vezi Halampinski: **V.A. Favorski**, 1964, p. 56). Simbolisticii culorii, în special culorii albastre, îi este consacrată „Explicația a XXIV-a" din cartea **Stâlpul și temelia Adevărului**. Găsim aici o definiție apropiată a albastrului „azuriu": „albastrul azuriu simbolizează, după cum se știe, văzduhul, cerul și, deci, prezența Divinității în lume prin creația și energiile sale". Bazându-se pe lucrarea lui Frédéric Portal („Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen-Âge et les temps modernes", Paris, 1837, p. 312), Florenski distinge la baza acestei simbolistici trei momente:

a. **Existența în sine** („adică potrivit concepției cărții noastre — **Dumnezeu în Sine, Tatăl și Trinitatea**"); predominante — culorile roșu și alb.

b. **Descoperirea vieții** („adică, din nou, potrivit concepției noastre, **Logosul** în lume și **Sofia**"); aici servesc drept simboluri albastrul și galbenul.

c. **Lucrarea, acțiunea** care derivă de aici (adică, în aceeași ordine de idei, Creatura animată de **Duhul Sfânt**, al cărui simbol este verdele — p. 556) — N. ed. ruse.

2. A se vedea nota 4 din Prefață: **Protoiereul Serghei Bulgakov: Părintele Pavel Florenski.**

3. **Ivanov Viaceslav** (1866-1949). Poet rus, unul dintre protagoniștii simbolismului rusesc. Conducătorul unui cenaclu ale cărui întruniri aveau loc într-un „turn" din St. Petersburg și unde au fost elaborate principiile simbolismului rusesc tardiv. Era foarte apropiat de „Societatea religioasă și filosofică" din Petersburg. Emigrează în Italia în 1924, convertindu-se la Catolicism. Promotor al teoriei sobornicității („sobornost") pe care o vede generatoare a unei arte de sinteză al cărei prototip este arta medievală — N. tr.

Lavra Sfânta Treime — Sfântul Serghie și Rusia

1. Apare pentru prima dată în culegerea „Lavra Troițe-Serghievo", editată de Comisia pentru protecția monumentelor de artă și vestigiilor trecutului Lavrei Troițe-Serghievo, „Serghiev-Posad", Tip. N. Ivanov; 1919, pp. 3-29. Apoi, aproape simultan, în

„Vestnik" RHD 3, nr. 117, pp. 5-22 și în „Continent" nr. 7/1976, pp. 257-280, în ambele reviste după manuscrise **samizdat**.

Culegerea n-am reușit să o consultăm. Studiul este rezultatul unui lung travaliu de investigație și de elaborare realizat de membrii comisiei pentru protecția Lavrei din anii 1918-1919. Iată cuprinsul său:

a. Lavra Sfânta Treime — Sfântul Serghie și Rusia — P.A. Florenski, p. 3.
b. Din istoria Lavrei — P.N. Kapterev, p. 30.
c. Profilul artistic al Lavrei — I.E. Bondarenko, p. 46.
d. Pictura — I.A. Olsufiev, p. 64.
e. Fondul de carte veche, ornamentica cărților — I.A. Olsufiev, p. 83.
f. Cusăturile — T.N. Aleksandrova — Dolnik, p. 89.
g. Obiecte de cult — F.A. Mișukov, p. 101.
h. Apartamentele Mitropolitului M.V. Sik, p. 119.
i. Biblioteca — S.P. Mansurov, p. 126.
j. Clopotnița și clopotele — M.V. Sik, pp. 144-155.

Este posibil ca tocmai apariția acestei culegeri să fi dus la reorganizarea Comisiei în ultimele zile ale lui ianuarie 1920 și la înlăturarea celor mai reputați specialiști. Ceva mai târziu, la 11 august 1920, P.A. Florenski a fost invitat ca expert în prelucrarea artistică a metalului, iar I.A. Olsufiev ca expert în pictura și miniatura veche rusească, în vederea lucrărilor de organizare a unui muzeu în Lavra. I.A. Olsufiev (1884-1939, a avut parte de o moarte tragică în lagăr) a devenit ulterior responsabilul secției „icoane" la Muzeul de istorie și de artă din Serghiev-Posad. P. Florenski a editat în 1923 „Descrierea panaghiilor (engolpioane) din Lavra Troițe-Serghievo sec. XII-XIX" (257 pag.) și, în colaborare cu I.A. Olsufiev, în 1927, cartea „Amvrosii cioplitor din sec. al XV-lea în Lavra" — N. ed. ruse.

2. „A percepe plenar statalitatea rusească" — aluzie la principala teză a istoricului rus V.O. Kliucevski potrivit căreia unirea într-un singur stat a pământurilor rusești s-a făcut pe baza principiilor spirituale și morale preconizate de Sfântul Serghie și marii lui contemporani: Mitropolitul Aleksei al Moscovei și Sfântul Ștefan de Perm — N. tr.

3. Termenul platonician **noumenal** este întrebuințat aici conform tradiției patristice, în sensul de „spiritual", „vizibil spiritual", aparținând Lumii de Sus, prototipul lumii terestre manifestat în Lumea „de Sus" — N. tr.

4. **Ideea rusă**, termen întrebuințat prima dată de Dostoievski și integrat în vocabularul curent al filosofiei ruse de V. Soloviov și V. Rozanov, prin care se înțelege „aplicarea activă a Ortodoxiei — această comoară în care se regăsește sufletul rus — în slujba întregii umanități" — N. tr.

5. **Entelehia** — termen creat de Aristotel în „Metafizica", semnificând „starea finală, desăvârșită, a lucrurilor în devenire și desfășurare, corespunzătoare descoperirii tuturor posibilităților potențiale de desfășurare cuprinse în ele" — N. tr.

6. *Rusia... moștenitoare legitimă a Greciei antice.* Ideea că Rusia este „moștenitoarea legitimă nu numai a Bizanțului, dar și a patrimoniului filosofic al Greciei antice" este deseori exprimată în scrierile lui Pavel Florenski. — *N. tr.*

7. Cetatea spirituală a Rusiei moscovite, Sfântul Serghie. — *N. tr.*

8. Termenul „sobornicitate" definește caracteristica de căpetenie a Bisericii Ortodoxe și a fost folosit în această accepție, pentru prima dată, de filosoful rus Alexei Stepanovici Homiakov (1804-1860), care înțelegea prin aceasta „libertate în unitate și unitate în libertate". Registrul magistral formulării ideea de sobornicitate în ectfonul liturgic: „Să ne iubim unii pe alții, ca într-un gând să mărturisim... pe Tatăl, pe Fiul și pe Sfântul Duh"... Altfel spus, sobornicitatea este înțeleasă ca unanimitate în iubire reciprocă și liber consimțită a membrilor (mădularelor) Bisericii. — *N. tr.*

9. În anul 1689, țarevicul Petru Alekseevici — cel ce avea să devină Petru cel Mare — s-a refugiat la mănăstirea Sfintei Treimi în urma unei informații false potrivit căreia trupele de streliți (arhebuzieri) puse la cale de regenta Sofia, sora sa, ar fi urmat să-l prindă pentru a-l îndepărta de la tron. Dar streliții aveau să treacă de partea lui și să-l ajute să ocupe tronul, fapt interpretat ca o minune mijlocită de Sfântul Serghie. — *N. tr.*

10. Rolul jucat de Sfântul Serghie în formarea statului rus și în eliberarea de sub jugul tătarilor, exprimat în modul cel mai net și mai precis de V. Kliucevski, este unanim acceptat de istoriografia rusă laică și bisericească. — *N. tr.*

11. Controversele dogmatice la care se referă Florenski se rezumă, de fapt, la lupta dintre isihaști sau palamiți (adepții Sfântului Grigorie Palama) și umaniști sau varlaamiți (adepții lui Varlaam de Calabria), adică între apărătorii unui principiu de viață individual, religios și mistic (având drept țel primirea Sfântului Duh și iluminarea prin lumina taborică), pe de o parte, și adepții unui principiu raționalist, insensibil la o experiență religioasă benefică, pe de alta. — *N. tr.*

12. „Un iudaism exclusiv monoteist și transcendent în raport cu lumea". În Vechiul Testament, observă teologul rus Vladimir Lossky, „Dumnezeu Se manifestă numai prin autoritatea Sa; numele Său nu poate fi rostit", de aceea „teologia", în accepția pe care i-au dat-o Sfinții Părinți, rămâne inaccesibilă vechilor evrei, spre deosebire de Legea nouă care aduce lumina binefăcătoare a cunoașterii lui Dumnezeu în revelația Preasfintei Treimi. — *N. tr.*

13. Citat din memorie din tragedia lui Viaceslav Ivanov „Prometeu". — *N. tr.*

14. „Simbol dogmatic și artistic... Sofia...", încă o aluzie la una din principalele teme ale sofiologiei lui Florenski, sub influența unui platonism moderat, considera Înțelepciunea ca un receptacol de prototipuri create de Dumnezeu, apropiate ca natură de ideile platoniciene; în acest sens sunt interpretate cuvintele cuprinse în Cartea Pildelor lui Solomon: „Domnul m-a zidit la începutul lucrurilor Lui înainte de lucrările Lui cele mai

de demult, atunci nu erau ca un copil mic alături de El, veselindu-mă în fiecare zi și bucurându-mă fără încetare în fața Lui" (Pilde 8, 22-30). — *N. tr.* [illegible] Părinții săi au sălășluit [illegible] această credință a Sfântului Kiril [illegible] cu Înțelepciunea". — *N. tr.*

15. Tradiția consemnează [illegible] la care se referă Florenski [illegible] „Se va logodi cu Înțelepciunea" [illegible] sinteza formulei trinitare [illegible] ale energiei divine: „Ca [illegible]".

16. „Formula trinitară dogmatică liturgică a celor trei ipostasuri [illegible] și cele ce urmează [illegible] care cuprinde sensul [illegible] și neîmpărțirea" — *N. tr.* [illegible] „Să Ție se cuvine slava, cinstea și închinăciunea" [illegible] de Petru cel Mare în [illegible] Dumnezeu [illegible] Sfintei Treimi [illegible] din St. Petersburg. — *N. tr.*

17. [illegible] de Catedrala cu hramul Sfintei Treimi „Alexandru Nevski" din St. Petersburg [illegible] anului 1720 în Lavra „Alexandru Nevski" [illegible] calendarul Bisericii Ortodoxe Ruse consemnează în a [illegible] „Ziua Sfintei Treimi". — *N. tr.*

18. Până în ziua de astăzi [illegible] după Paști „Ziua Sfintei Treimi". — *N. tr.*

19. Florenski, asemenea altor istorici, apreciază reformele Patriarhului Nikon (1605-1681), inițiate între 1652 și 1666) drept reacționare și antinaționale în măsura în care ele urmăreau eliminarea tradițiilor bisericești locale și respectarea riguroasă a modelelor grecești. — *N. tr.*

20. **Eterna Feminitate** — termen introdus de Vladimir Soloviov. Acesta considera [illegible] ca un principiu feminin [illegible] în spiritul Sofiei [illegible] un grad de armonie perfect. — *N. tr.* [illegible] personificat, înglobând toată creația și ducând-o la un grad de armonie perfect [illegible].

21. Vezi, mai sus, nota 4.

22. **Maxim Grecul** (aprox. 1475-1556), cleric și cărturar invitat de Țarul Vasili al III-lea din Grecia pentru traducerea cărților de cult. Este autorul unor lucrări originale cu conținut moral-religios. — *N. tr.*

23. Atelierele artizanale de arte de la Abramțevo au fost întemeiate de E.G. Mamontova și E.D. Polenova (sora pictorului Polenov) în 1855 pentru țăranii din împrejurime. — *N. tr.*

Perspectiva inversă

1. Textul integral a apărut prima dată într-o ediție samizdat manuscrisă. Așa cum rezultă din comentariile autorului, a fost scris în octombrie 1919 sub forma unui referat al Comisiei pentru protecția monumentelor Lavrei. Citit în 1922 pentru a fi inclus în primul volum al cărții „La cumpăna apelor gândirii", articolul avea să rămână în sertar. În 1967 a fost publicat, cu importante tăieturi impuse de cenzură, care îi afectau fondul, în culegerea „Semiotike", Analele pentru sisteme de semiotică ale Universității de Stat din Tartu, nr. 3, Tartu, 1967, pp. 381-416, tiraj 1000 de exemplare. Textul este precedat de o introducere semnată de doi autori: A.A. Dorogov, V.V.

Ivanov, B.A. Uspenski. Într-o însemnare nepublicată cu titlul „Contacte", extrasă dintr-un bloc-notes (RO.G.B.L. fond 218 N.175-2), G.G. Superfin atrăgea atenția asupra unui manuscris, bloc-notes, al contelui Iuri Aleksandrovici Olsufiev în cuprinsul căruia există câteva notații făcute în anii când întreținea legături strânse cu părintele Pavel Florenski care ar putea servi drept comentarii la **Perspectiva inversă**:

„Ieri 28 februarie (1921)" am petrecut seara la pr. P.F. Am vorbit despre căutările din artă și despre teoria artei. Despre senzația palpării corpului nevăzut al Universului, despre căutările din Biserică. În această ordine de idei, pr. P. mi-a citit primele sale cuvinte despre Buharev: „Anatomia creației", și anatomia miracolului „1919"; într-un anume sens, „clarviziunea este un fel de perspectivă inversă, de viziune miraculoasă". „Percepția artistică este, într-un fel, o viziune miraculoasă; și într-un caz, și într-altul, există oameni care văd și oameni care nu văd" (21 nov. 1920); „arta este creație, mai exact creație în colaborare, fiindcă, în fond, nu se poate folosi de forme gata confecționate. Considerații pe marginea simbolisticii geometriei (1920)" — N. ed. ruse.

2. **Rascrâșki** — de la verbul rusesc **raskryvat** — „a descoperi"; un colorit special, menit să „descopere" (culoarea), să pună în valoare racursiurile. În fond, „iconograful nu creează o imagine, ci o descoperă puțin câte puțin. Imaginea există de când lumea; pe planșetă iconograful o descoperă, o dezvăluie". (B.A. Uspenski, „Prolegomene la tema semioticii icoanei", convorbire cu Z. Podgor'zek, în limba rusă, în „Rossija", vol. 3, Torino, Einaudi, 1978) — N. tr.

3. **Assiste** — aplicații de aur în folii subțiri sau în tușe de culoare utilizate pentru ornamentarea veșmintelor, elementelor vegetale etc. — N. tr.

4. **Moritz Cantor**, „Vorlesungen über Geschichte der Mathematik", bd. 1-3-te Auflage Leipzig, 1907, pag. 108 — N. ed. ruse.

5. **Peredvijnicii** = tradus *ad litteram* „itineranți", întrucât pictorii numiți astfel, constituiți într-o grupare care milita pentru o artă realistă, „legată de popor" și care a activat între 1870 și 1923, obișnuiau să organizeze expoziții itinerante prin orașele Rusiei. Printre membrii activi: Repin, Surikov, Vasnețov, Perov, Șișkin, Levitan etc. „Ideologul" mișcărilor, I.N. Kramskoi — N. tr.

6. **François d'Aguillon** (Bruxelles 1566, Anvers, publică în 1613 un important tratat de optică — N. tr.

7. **Benua Alexandr Nikolaevici** (1870 — 1960), pictor și istoric de artă rus de origine franceză. Emigrat după 1917, moare la Paris — N. tr.

8. Id., „Istoria picturii" (în rusește), SPb., 1912, Ed. Șipovnik partea I, vol. I, pag. 41 — N. tr.

9. **Herman Cohen** (1842-1918), filosof german, șeful școlii de la Marburg care grupa la sfârșitul secolului al XIX-lea neokantieni — N. tr.

10. **Hippolyte Taine** (1828-1893), filosof, critic francez, creator al teoriei potrivit
căreia arta suportă influența determinantă a trei factori: rasă, mediu și timp — N.tr.
11. Din A. Benua „Istoria picturii", pag. 100 — N. tr.
12. **Giovanni di Milano**, atestat documentar între 1365 și 1369, a lucrat fresca sub
influența lui Giotto, a decorat capelele Rinuccini și Santa Croce din Florența; **Altichi-
ero**, pictor italian din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, unul dintre cei mai valo-
roși urmași ai lui Giotto; **Aranzo** a trăit de asemenea în a doua jumătate a secolului al
XIV-lea și a pictat în maniera lui Giotto — N. ed. ruse.
13. **Paolo da Abaco** (1281-1365), matematician și pictor italian; **Giorgio da Par-
ma** (1345-1416), profesor de logică, filosof, astrolog, autor al unui tratat de optică
„Quaestioni perspectivae" (1390) — N. tr.
14. **Jean-Henri Lambert** (1728-1777), matematician francez; **Gino Loria** (1862-
1954), matematician italian; **Pietro Aschieri** (1889-1952), arhitect și urbanist italian;
Federico Enriques (1871-1946), matematician italian; **Michel Chasles** (1793-1880),
matematician francez; **Jean-Victor Poncelet** (1788-1867), matematician francez; **Karl
Georg Staudt** (1798-1867), matematician german; **Fiedler** (1832-1912), matemati-
cian german; **Ludwig Wiener** (1826-1896), matematician, fizician și filosof german;
Karl Josef Küpper (1828-1860), profesor de geometrie la Praga; **Ludwig Burmester**
(1840-1927), matematician german, profesor de geometrie descriptivă; a studiat pers-
pectiva în relief și a clarificat fenomenele iluziei; **Edwin Bidwell Wilson** (1879-1964),
matematician și fizician american — N. tr.
15. „Știu că ei beau pe ascuns vin, iar pe față laudă apa" din „Germania, poveste de
iarnă" de Heinrich Heine — N. tr.
16. **Guido Schreiber** (1799-1871), profesor la Karlsruhe — N. tr.
17. **Id.**, „Lehrbuch der Perspektive mit einen Anfang Uber den Gebrauch
Geometrischer Grundrise 2-te auflage", Lpz., 1874, p. 51 — N. tr.
18. **N.A. Rânin**, „Geometrie descriptivă. Perspectiva", Petrograd 1918,
pp. 72-73 — N. tr.
19. **Horace Vernet** (1789-1863), pictor și litograf francez;
Herman Swanenvelt (1620-1690), peisagist olandez — N. tr.
20. **Aleksei Mironov**, „Albrecht Dürer. Viața și opera sa", Moscova, 1901,
p. 347 — N. tr.
21. **Ernst Mach** (1838-1916), fizician și filosof austriac — N. tr.
22. **Georg Cantor** (1845-1918), matematician german, născut la St. Petersburg,
unul dintre părinții matematicii moderne, a pus bazele teoriei mulțimilor — N. tr.

Iconostasul

1. Textul este reprodus după un manuscris samizdat colaționat cu prima versiune tipărită, publicată în „Bogoslovskie trudy" nr. 9, Moscova, 1972, pp. 82-148. Un rezumat al acestei lucrări a fost tipărit în „Messager de l'Exarchat du Patriarche Russe en Europe Occidentale" nr. 65, ianuarie - martie 1960, pp. 39-64, Paris. În prefața textului apărut în „Bogoslovskie trudy", părintele Anatoli Prosvirin scrie: „**Iconostasul** a fost scris la Zagorsk în 1922. Această scriere, ca și majoritatea lucrărilor sale din acei ani, a dictat-o Sofiei Ivanovna Ogneva (1857-1940) născută Kireevskaia, văduva profesorului Ivan Feodorovici Ognev (1855-1928), pe care părintele Pavel îl prețuia foarte mult. Este posibil ca **Iconostasul** să fi rămas neterminat; nu are o concluzie explicită". Există traduceri ale **Iconostasului** în italiană și polonă — N. ed. ruse.

2. **Carl Du Prel (Freiher)** (1839-1899) ocultist, filosof și scriitor german — N. tr.

3. **F.W. Hilderbrandt**, „Der Traum und seine Verwertung fürs Leben", Lpz., 1875, (60 pagini) citat de Freud în „Interpretarea viselor". Freud: „Acest opuscul al lui Hilderbrandt pe care l-am citat atât de des este cea mai completă și mai bogată contribuție în problema visului pe care o cunosc" — N. tr.

4. **Torquato Tasso** (1544-1595), poet italian, autorul poemului epopeic „Ierusalimul eliberat"; vedeniile la care se referă Florenski sunt înfățișate în Cântul XIII — N. tr.

5. **Larva-ae** (lat.) — stafie, fantomă, nălucă, arătare, dar și mască de teatru — N. tr.

6. **Caesarius von Heislerbach** (1180-1240), călugăr cistercian, teolog, scriitor și cronicar. Autor de predici și de hagiografii (Viețile Sfântului Englebert și a Sfintei Elisabeta a Ungariei), al „Cărților minunilor" și al „Dialogului minunilor" — N. tr.

7. Prea Cuviosul **Serafim din Sarov**, sfânt rus canonizat în 1903 — N. tr.

8. Vezi **Maxim Mărturisitorul**, „Mystagogia", cap. 2, în „Patrologia Graeca", Migne, vol. 91, col. 699 — N. tr.

9. Trimitere la Sfânta Liturghie a Sfântului Ioan Gură de Aur, ectenia de după epicleză și la o rugăciune de la utrenie — N. tr.

10. **Iosif Volotki** (1439-1515), sfânt rus, întemeietorul, în 1479, al mănăstirii Volokolamsk, vestită pentru viața ei spirituală. Teolog renumit, autor al operei „Luminătorul", a luptat împotriva ereziei „iudaizanților" de la Novgorod care negau Sfânta Treime și divinitatea lui Iisus Hristos — N. tr.

11. **Sfântul Ioan Damaschinul**, „Credința ortodoxă", Cartea a XIV-a, cap. 16 — N.tr.

12. **Donato d'Angelo Lazzari**, zis **Bramante** (1444-1514), arhitect, autorul planurilor bazilicii St. Pietro din Roma, începând și construcția pe care a continuat-o Michelangelo — N. tr.

13. Sinodul **Stoglavie** al celor „100 de capete" (capitole) s-a întrunit la Moscova, în Kremlin, pentru a lua în discuție probleme de disciplină bisericească — N. tr.

14. „Stărețul" **Ambrozie** (1812-1891), de la faimoasa mănăstire Optina, situată lângă Kozelsk, la 200 km sud de Moscova, ar fi arătat zugravului la care se referă Florenski cum să lucreze — N. tr.

Icoane de acest tip circulă până astăzi, fiind semnalate până în Lituania, în apropiere de Vilnius. Cu prilejul canonizării sale, la 11 octombrie 1988, trupul lui Ambrozie a fost găsit intact — N. tr.

15. **Simon Ușakov** (1626-1686), celebru iconograf rus; dar, în același timp, și primul prin care a început degenerarea artei iconice tradiționale prin introducerea de elemente naturaliste. Înnobilat de Petru cel Mare — N. tr.

16. **Manuil Panselinos** (sec. XIV) a lucrat la Muntele Athos, fiind autorul frescelor murale de la Protaton și al unui „manual" pentru iconografi — N. tr.

17. **Sankir** — amestec de culori care reproduce culoarea pielii — N. tr.

18. **William James** (1842-1914), filosof american, unul dintre întemeietorii pragmatismului — N. tr.

19. Este vorba de **Nikolai Fiodorovici Fiodorov** (1828-1903), modest bibliotecar, gânditor și filosof solitar care a lăsat o operă importantă; printre altele, **Filosofia acțiunii comune** („Filozofija obscego delo") în care a încercat să creeze un sistem filosofic bazat pe acțiune, nu pe contemplație. I-a influențat într-o anumită măsură pe Dostoievski, Tolstoi, Vladimir Soloviov — N. tr.

20. **Timpul tulbure** („Smutnoje vremja"), denumire utilizată în istoriografia rusă pentru a desemna o perioadă de la începutul secolului al XVII-lea, dominată de răscoala țărănească condusă de Ivan Bolotnikov — N. tr.

21. **Vasnețov Viktor Mihailovici** (1848-1926), pictor rus; în ultima parte a vieții realizează apreciate opere de pictură religioasă în frescă, de exemplu la Catedrala Sfântul Vladimir din Kiev — N. tr.

22. Se referă la faptul că atât cuvântul **jivopiseț** din rusă, cât și **zographos** din greacă, ambele cuvinte compuse, înseamnă „cel care scrie (reproduce) viața" — N.tr.

23. **Levkas** (de la „leukos" — alb, în greacă); fondul alb care servește drept liant între lemnul suprafeței plastice și pictură — N. tr.

24. **Otborka**, „marcajul umbrelor". Serii de linii albe în ceruză, la marginea conturelor, asemănătoare umbrelor din gravură — N. tr.

25. Se referă, fără îndoială, la Vladimir Andreevici Favorski (1886-?) desenator, gravor, pictor monumentalist și scenograf rus — N. tr.

Cuprins

Protoiereul Serghei Bulgakov: Părintele Pavel Florenski 5

Cronologie 15

Din corespondența cu Vasili Vasilievici Rozanov 27

Cadrul eclesial — sinteză a artelor 35

Semnele cerești 47

Lavra Sfânta Treime — Sfântul Serghie și Rusia 53

Perspectiva inversă 73

Iconostasul 133

Note 241

colecția

EIKONA

Cu Pavel Florenski credem că Biserica ar trebui să inaugureze, alături de Sfinții Mucenici, Sfinții Cuvioși, dreptmăritori, o nouă ceată a sfinților: aceea a sfinților intelectuali.

Părintele Pavel Florenski s-a născut în 1882, într-o familie de intelectuali; în 1893 își începe studiile gimnaziale, iar în 1900 este student la Facultatea de matematică din Moscova. În paralel audiază cursurile Facultății de Istorie-Filologie. În 1904, la sfatul Episcopului Antonie, intră la Academia Teologică. În 1906 a fost închis pentru un articol care încrimina execuția unui ofițer. În 1910 se căsătorește cu o învățătoare, deschizându-i-se astfel calea spre preoție; este hirotonit preot peste un an și slujește la paraclisul orfelinatului Crucii Roșii de la Serghiev Posad. În 1915, în timpul războiului a călătorit o lună întreagă cu vagonul-capelă al trenului sanitar. 1918 este anul în care a debutat marea prietenie cu Rozanov. Între 1921 și 1924 este confirmat profesor la Catedra de analiză a spațialității în operele de artă în cadrul „Atelierelor Superioare Artistice și Tehnice". În 1928 este deportat, iar după un an este chemat înapoi în urma intervenției soției lui Gorki; este numit director adjunct la Institutul unional de Electrotehnică. Este arestat în 1933, refuzând categoric posibilitatea emigrației. Deținut fiind, lucrează în domeniul refrigerației, al transmisiunilor, al chimiei marine, predând chiar în lagăr lecții de chimia algelor. În 1937, pe 8 decembrie, Părintele Pavel este executat prin împușcare, având pe buze cuvintele: „Este foarte greu, dar facă-se voia Domnului!". În plan axiologic se pare că aceasta este cea mai abominabilă crimă a lui Stalin și a comunismului sovietic.

Cartea de față este o premieră absolută pentru România, căci Pavel Florenski — **un Leonardo da Vinci slav** — este pentru prima oară tradus și dăruit culturii românești.

fundația

ANASTASIA